Изе Лиепа

Мой балет

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Новая книга Илзе Лиепа – балерины, артистки театра и кино, президента благотворительного фонда «Культура – детям», продолжательницы известнейшей династии Лиепа посвящена любимому делу – балету. Книга проиллюстрирована редкими фотографиями из личного архива автора. «Моя книга – это объяснение в любви гениальным артистам и деятелям балетного театра. Того театра, которому я и наша династия Лиепа продолжает служить». Илзе Лиепа

- Илзе Лиепа
  - ○
  - ○ Предисловие
  - ○ Первая Сильфида
    - ■ Мария Тальони (1804–1884)
  - ○ Век Петипа
    - ■ Мариус Петипа (1818–1910)
    - ■ Итальянские балерины и Русский Императорский балет
  - ○ Не только танец
    - ■ Дягилев до Дягилева (1872–1929)
    - ■ Ида Рубинштейн (1883–1960)
    - ■ Айседора Дункан (1877–1927)
  - ○ Санкт-Петербург – Ленинград
    - ■ Анна Павлова (1881–1931)
    - ■ Матильда Кшесинская (1872–1971)
    - ■ Тамара Карсавина (1885–1978)
    - ■ Ольга Спесивцева (1895–1991)
    - ■ Агриппина Ваганова (1879–1951)
    - ■ Вахтанг Чабукиани (1910–1992)
  - ○ Легенды Большого
    - ■ Александр Горский (1871–1924)
    - ■ Екатерина Гельцер (1876–1962)
    - ■ Марина Семенова (1908–2010)
  - ○ Династия Мессерер
    - ■
    - ■ Асаф Мессерер (1903–1992)
    - ■ Суламифь Мессерер (1908–2004)
    - ■ Галина Уланова (1910–1998). «Джульетта»
  - ○ Любимые спектакли
    - ■ «Жизель»
    - ■ «Лебедь»

        - «Шопениана»
        - «Послеполуденный отдых фавна»
        - «Красный мак»
    - Рудольф Нуреев
        - Рудольф Нуреев (1938–1993)
        - Марго Фонтейн и Рудольф Нуреев
    - Один из гениев
        - Ролан Пети (1924–2011)
    - Золотой век Большого балета
        - Майя Плисецкая и Родион Щедрин
        - Екатерина Максимова и Владимир Васильев
        - Нина Тимофеева (1935–2014)
        - Михаил Лавровский (род. 1941)
        - Марис Лиепа (1936–1989)
        - Андрис Лиепа (диалог с Илзе Лиепа)
    - Иллюстрации
- notes
    - 1

Илзе Лиепа
Мой балет

© И. М. Лиепа, 2018
© Оформление ООО «Издательство АСТ», 2018

* * *

Предисловие

Программы «Балет FM» на радио «Орфей» вдохновили меня написать эту книгу, а адресована она тем, кто любит и ценит или просто интересуется искусством балета. Для своих программ я выбирала темы, которые были мне самой интересны, которые волновали меня, и, конечно, я буду очень рада, если мой интерес и любовь к артистам или спектаклям я смогу передать читателям.

Я адресую книгу и подрастающему поколению. И еще благодарю всех, кто способствовал ее появлению:

– Радио «Орфей» и генерального директора Российского государственного музыкального телерадиоцентра Ирину Герасимову;

– Виктора Енченко, удивительного режиссера радио «Орфей», с которым мы записывали все программы;

– Татьяну Мантула, инициатора идеи книги;

– Алексея Исайчева, редактора и моего главного помощника в подготовке материалов для радиопрограмм;

– Наталию Яковлеву, моего друга, которая помогала в организации выпуска книги;

– Валерию Комиссарову, замечательного фотографа, помощника в подборе иллюстраций.

Первая Сильфида

Мария Тальони (1804–1884)

Будущая Сильфида – Мария Тальони родилась в Стокгольме. Она была дочерью итальянца и шведки и представительницей уже третьего поколения балетной династии. С детства и до конца ее карьеры с ней занимался и давал ей ежедневный класс ее отец – Филиппо Тальони. Именно он придумал для своей дочери специальный, труднейший балетный экзерсис.

Однажды мой брат Андрис прочитал биографию Марии Тальони, где было описание экзерсиса Филиппо Тальони, и увидел, что отец ежедневно требовал от Марии выполнения двухсот релеве. Выполнить это упражнение, казалось бы, очень просто для тех, кто занимается балетом. Для этого нужно, чтобы пятки касались друг друга, а носки были развернуты в первую балетную позицию – наружу, в одну линию. Сделав приседание с совершенно ровной спиной, нужно слегка оттолкнуться пятками и подняться на высокие полупальцы так, чтобы икра подтянулась наверх. Кажется, что это очень просто, но если сделать это упражнение десять раз, потом – двадцать, потом – тридцать, потом – сорок, потом – пятьдесят… это невыносимая нагрузка! Мой брат попробовал – это оказалось очень сложно, но в своем ежедневном балетном экзерсисе он оставил сто релеве и понял, что это упражнение дает невероятную силу ногам.

Эмоционального и взрывного отца, Филиппо Тальони, не смущала излишне худая фигура дочери, слишком длинные руки и ноги и сильный покат плеч. Кстати, за это недоброжелатели звали ее «горбуньей». Отец учил Марию искать выгодные ракурсы для ее необычного тела и верил в ее талант. Природа одарила Марию легким прыжком, удивительным чувством позы, устойчивостью и танцевальной естественностью. На многочасовых уроках своего отца Мария иногда теряла сознание. Откуда у хрупкой девочки было столько силы? Тем не менее, такой необычный метод подготовки балерины был создан для Марии Тальони и во имя ее.

Ей было 18 лет, когда она станцевала на сцене Венской оперы в одноактном балете на музыку Россини под символичным названием «Представление юной нимфы ко двору Терпсихоры». Отец понимал, что дочери нужен свой репертуар, где бы у нее не было соперниц. Так начался звездный путь юной балерины.

Но настоящий успех ждал отца и дочь в Париже, на премьере главного в их жизни балета – «Сильфида». Тальони сам поставил для дочери балет, учитывая ее необыкновенные данные, и создал безусловный шедевр. Критики писали, что Мария Тальони в роли Сильфиды произвела бескровную революцию. Успех был

невероятный! Этому способствовал и романтический сюжет, в основе которого – образ легкокрылой юной девы воздуха Сильфиды, и удивительно изящная музыка Шнейцхоффера, и сам стиль и необычность техники. Этот образ идеально подошел данным Марии и был созвучен настроениям эпохи романтизма и мечтам об идеале. Казалось, что стихия воздуха была родной для нее: она будто попирала закон земного притяжения, и – поднялась на пуанты.

Мария Тальони, обладавшая особой силой ног, впервые встала на пуанты и затанцевала в них. Пуанты – итальянское изобретение, и Тальони-отец, итальянец по рождению, привил дочери эту, теперь уже ставшую естественной для балерины, технику пуантного танца. И сделал это не ради трюков, а во имя воздушности, во имя удивительного образа Сильфиды, замиравшей в изящной позе, в арабеске на пальцах выгнутой стопы. И невероятный костюм, ставший позже обыденным, придумал для нее художник-акварелист Эжен Лами: открывающий плечи лиф, обнаженные руки, длинная юбка-тюник из белого газа, прозрачные крылышки за спиной, венок на голове, жемчуг на шее и запястьях.

После премьеры «Сильфиды» Мария Тальони стала такой же достопримечательностью Парижа, как Нотр-Дам. А в моду вошли светлые платья, декольтированные, как у Марии Тальони, а-ля Сильфида, шали, узкие туфельки, жемчуг и цветы в прическах. Появились даже духи и конфеты с именем балерины.

Тальони танцевала и в других балетах: «Натали, или Швейцарская молочница», «Дева Дуная», «Гитана», «Тени», «Зефир и Флора»… Удивительно, но карьера балерины не помешала Марии иметь сына и дочь – редчайший случай. Правда, личная жизнь ее не была счастливой – ее брак с графом Вуазеном распался, и за несколько лет семейной жизни граф успел потратить немало из гонораров супруги. А Тальони умела ценить свой талант – она получала баснословные гонорары. Личные проблемы и пошатнувшееся благополучие привели отца и дочь Тальони в Петербург, где божественную Марию очень и очень ждали. Билеты можно было достать только по знакомству. В течение пяти лет Тальони регулярно танцевала в Петербурге и показала свои лучшие балеты.

Вот образец рецензии «Северной пчелы»: «С Тальони всякий балет – верх совершенства! Вот она, прекрасная и неуловимая, как мечта! Она летает, она танцует, да что мы говорим, танцует? Она поет – как скрипка Паганини, она рисует – как Рафаэль, – и все сказано!»

Николай Васильевич Гоголь говорил: «Тальони – воздух,

воздушней ничего не бывало на сцене!» Любопытно, что ее гастроли ограничились лишь Петербургом: в Москву она не поехала, там появилась московская Сильфида – Екатерина Санковская, а Тальони не выносила соперничества.

Тальони оказала очень большое влияние на русских танцовщиц: они не могли не пытаться подражать ее танцу и в буквальном смысле заболели тальонизмом, воспринимали ее стиль и технику танца на пуантах.

Любопытный случай произошел с Марией Тальони в России. Однажды ее экипаж задел художника Айвазовского. Тальони подвезла пострадавшего до дома, а потом прислала билеты на спектакль. Айвазовский был влюблен! После отъезда из России они встречались в Венеции, и влюбленный двадцатипятилетний художник сделал предложение тридцативосьмилетней балерине. Мария отказалась, и они расстались. Но в память об их встрече и об этих отношениях Айвазовский написал картину «Вид Венеции со стороны Лидо», где изобразил себя с Тальони.

Последним ярким событием в жизни Марии Тальони стал знаменитый «Па-де-катр» – большой концертный номер или маленький балет. Идея принадлежала Жюлю Перро. На сцену вышли Мария Тальони, Карлотта Гризи, Фани Черрито и Люсиль Гран. И сегодня «Па-де-катр» танцуют только примы-балерины: четыре примадонны соединяются на несколько минут, чтобы соперничать друг с другом. А тогда Мария Тальони царила в этом квартете звезд и выступала последней.

Она закончила свою блестящую карьеру в сорок семь лет, купила себе виллу на берегу озера Комо и покидала ее лишь иногда: отправлялась в Париж, где давала балеринские мастер-классы.

Ее не стало в возрасте восьмидесяти лет. Похоронена Мария Тальони на кладбище Пер-Лашез. На ее надгробии сегодня можно разобрать: «Земля, не дави на нее слишком сильно, ведь она так легко ступала по тебе».

И сегодня ее неземной облик можно увидеть на гравюрах: лицо, не отличавшееся красотой, но каким-то удивительным поэтическим выражением и ее тонкая воздушная фигурка манит за собой. Однажды утром, когда я была маленькой, мой отец вошел в мою комнату с молотком и несколькими гравюрами в руках. Одним движением он снял со стены плакат певца Клиффа Ричарда, которым я тогда увлекалась, и развесил балетные гравюры с изображением Марии Тальони. Я сначала была возмущена, но отцу перечить было бессмысленно, он произнес фразу, которая сразу заставила меня замолчать: «Когда ты утром просыпаешься, ты должна видеть красоту». Так в моей детской

комнате и остались гравюры с изображением Марии Тальони. Они и открыли ту коллекцию, которую я продолжаю собирать до сих пор, и, как идея привлекает к себе события, так и мне продолжают попадаться гравюры с изображением Тальони. Все эти старинные листы для меня теплы, связаны с детством и с тем ощущением красоты, которую создавала своим творчеством Мария Тальони.

Век Петипа

Мариус Петипа (1818–1910)

Этот удивительный человек, француз по происхождению, прожил большую жизнь длиной в девяносто два года. Он считал себя русским и говорил, что хочет лежать в этой земле, что это его вторая родина, которая дала ему славу. Так и случилось – Петипа похоронен в Александро-Невской лавре.

Начало его жизни похоже на увлекательный роман в стиле Александра Дюма. Мариус родился в 1818 году в Марселе, в театральной семье, где отец – артист балета, первый танцовщик, а мать – драматическая актриса. В семье было много детей. Родители путешествовали от ангажемента к ангажементу, переезжали туда, где есть работа. Хореографическое образование Мариус получил в Брюсселе, где посещал консерваторию. В поисках возможности заработать семья переезжает в Антверпен. Как увлекательно описывает это сам Петипа в мемуарах: семья пытается дать спектакль, где все члены семьи Петипа – актеры. Встал вопрос, как же осветить театр? И тогда отцу приходит мысль: а что, если вставить свечи в картофелины, а картофелины прикрепить к полу? Можно представить, какое освещение было в этом театре! Спектакль шел без особого успеха, зато картофелины, которые отклеивались от пола, катались по нему и чуть не создавали пожара, очень веселили зрителей. Немного заработала семья Петипа на этом спектакле, но на следующий день дети, играющие на улице, вдруг увидели экипаж, который остановился рядом, из него вышел знакомый семьи, знаменитый трагик Тальма. Он спросил детей, что они здесь делают. Когда дети рассказали о неудаче со спектаклем и что у семьи совсем нет денег, благородный Тальма заказал знаменитое десертное блюдо «Фиги в сиропе», попросил детей отвернуться (а они, конечно, подглядывали) и положил в каждую фигу по три луидора. Это и спасает семью. Чем не сюжетный поворот в романе?

Заниматься балетом маленький Мариус начал в семь лет у своего собственного отца. Как он сам вспоминал: «Не один смычок сломал отец о мои ноги». Занятия балетом часто шли под аккомпанемент скрипки. Как аппетит приходит во время еды, так, зачастую, к занятиям балетом маленький человек привыкает по ходу занятий, когда появляются первые успехи. Кстати, это и обо мне: мы выросли в балетной семье, но не могу сказать, что я всегда любила занятия, а полюбила их, наверное, лет в тринадцать, когда пришло понимание того, что есть профессия, и когда появились первые маленькие успехи.

Первый ангажемент танцовщик Петипа получил в

шестнадцать лет в городе Нанте. Труппа была крошечной, всего несколько человек, но именно там Петипа первый раз пробует свои силы как хореограф. Он поставил три балета, и особенно льстило его самолюбию то, что за показ этих спектаклей ему платили небольшой гонорар – всего десять франков. Но этот крошечный гонорар так льстил его сердцу, что он принял решение стать хореографом. Его выступления в труппе шли достаточно удачно, но на второй год он ломает ногу и оказывается в бедственном положении: ему не платят жалованье, потому что он не выходит на сцену. Тогда он придумывает хитрый номер, где он стоит на середине сцены, а партнерша танцует вокруг него! Жалованье выплатили, но, чувствуя себя оскорбленным, Петипа оставляет эту труппу.

Еще немало приключений выпадает на его долю. Были и путешествия с отцом на парусном судне в Новый Свет. Были и четырехлетние успешные выступления в Испании, где Петипа навсегда полюбил задорные танцы, научился играть на кастаньетах, и именно оттуда он вынес впечатления, которые потом выльются в знаменитый балет «Дон Кихот». «Не хвастая, могу сказать, что я плясал и владел кастаньетами не хуже первейших танцоров Андалусии», – писал Петипа в мемуарах. Из Испании его вынуждает уехать романтическая история. Влюбленный юноша, он должен оказаться под балконом своей Дульсинеи, но неожиданно там оказывается и его соперник. В результате дуэли Петипа в двадцать четыре часа должен покинуть Испанию.

На некоторое время он остается в Париже, выступает несколько раз на сцене Гранд-Опера, где с блеском танцует его родной брат Люсьен. И тут приходит неожиданное приглашение из России – в то время французские и итальянские мастера балета и искусства были приглашены дирекцией русских Императорских театров для работы в Москве и Петербурге. Петипа приглашение принимает: он молод, готов к новому, и для него – это еще одно забавное приключение в его жизни.

29 мая 1847 года француз Мариус Петипа высаживается в Кронштадте. Его первое представление директору Императорских театров проходит почти анекдотично. Директор предлагает ему погулять… месяца четыре. Ошеломленный Петипа не может понять, чего от него хотят: «Как я буду жить?» – спрашивает он. «Мы дадим вам двести рублей аванса, вам хватит этого?» – парирует директор. По тем временам двести рублей – огромная сумма. «Благодарю, – говорит Петипа, – мне этого будет вполне достаточно». Он выходит обескураженный и пишет письмо матери: «В какое удивительное место я попал – четыре месяца

отдыха, ничего не делать, и платят за это прекрасные деньги!»

С этого момента история русского балета неразрывно связана с именем Мариуса Петипа. В России он стал Мариусом Ивановичем, но за долгие годы своей русской жизни так и не выучил русского языка. Петипа сразу начинает работать и как танцовщик, и как хореограф. Первая его постановка – на испанскую тему. Это балет «Пахита». И началась новая жизнь, потребовавшая от него огромной дипломатии, невероятного умения лавировать. Он служил четырем императорам – Николаю I, Александру II, Александру III и Николаю II. При нем сменилось много директоров Императорского театра, от этого во многом зависела его жизнь. Самым благоприятным, радостным, можно сказать «золотым» периодом его жизни и творчества было директорство Ивана Всеволожского. В мемуарах Мариус Петипа написал: «Это был директор тонкого вкуса, большого ума». Он выступал и в качестве художника к спектаклям Петипа. Именно Всеволожский заказывает балетные партитуры Чайковскому – это партитуры «Спящей красавицы» и «Щелкунчика», партитуры «Раймонды» Глазунову. Это был переворот в балетном театре, когда композиторы такого уровня начали писать музыку для балета. Петипа составлял план-эскиз для композитора. Эти уникальные документы, к сожалению, очень мало разработаны. В небольших расшифровках, которые можно увидеть, например, в плане-эскизе Чайковскому к балету «Спящая красавица», описано все: характер музыкального эпизода, музыкальный размер, продолжительность и драматическое содержание его.

В последнюю треть XIX века репертуар Мариинского театра пополняется исключительно постановками Мариуса Петипа, он единолично решает все: что будет поставлено, на какую музыку, кто будет танцевать. Поначалу в его балетах первые партии танцевали виртуозные итальянки, а русским балеринам доставались вторые роли. Характер Петипа был сложный, но он беззаветно любил свое дело. Мариусу Петипа удалось довести до совершенства форму парадного большого классического спектакля, с прекрасным кордебалетом и солистами. Лучшие спектакли Петипа живут на сцене и сегодня: «Баядерка», «Раймонда», «Спящая красавица», он был первым постановщиком балетов «Щелкунчик», «Дон Кихот».

Петипа повел русский балет по своей колее, и этот путь привел русский балет на ту вершину, которая недосягаема в мире до сих пор. Однажды, увидев танец одной балерины, Петипа сказал: «Не владеет живописать душевные движения». Это его кредо – умение научить танцовщика и ставить танцы, которые бы «живописали» душевные движения. Самое удивительное

признание его заслуг, что Петр Ильич Чайковский на титульном листе партитуры «Спящей красавицы» хотел поставить: «Произведение Чайковского – Петипа».

Мариус Петипа придумывал балет дома на доске, похожей на шахматную, где у него было множество картонных фигурок. Потом перерисовывал свои фантазии в тетрадь, где обозначал мужской кордебалет крестиками, а женский – кружочками, где было множество стрелок и линий, понятных только ему. Он изобретал собственную систему записей своих фантазий, зарисовывал композиции или позы на стадии замысла балета, когда еще нет музыки. Он уже видел и слышал музыку, видел образы и композиции спектакля.

В конце жизни француз по рождению и русский в душе Мариус Иванович Петипа благословил Россию и русский балет, сказав: «Да хранит Господь вторую Отчизну мою, которую я полюбил всем сердцем, всей душой». Петипа, родившийся у моря, умер в 1910 году тоже у моря, в Гурзуфе, где была его дача. И нигде: ни России, ни во Франции нет памятника Мариусу Петипа, нет его музея. На его могиле в некрополе Александро-Невской лавры – только скромное невысокое надгробие с мраморной белой плитой без всякой эпитафии, а лишь с указанием: «Мариус Иванович Петипа. Балетмейстер». Один из его современников сказал, что гения почти никто не понимал. И те, кто пришел в профессию потом, пересматривали, редактировали и переделывали его балеты.

Балеты Петипа в репертуаре каждого театра: «Баядерка», «Раймонда», «Спящая красавица», «Корсар», «Дон Кихот», «Дочь фараона»… Разве этого недостаточно для того, чтобы обрести бессмертие?

Итальянские балерины и Русский Императорский балет

«Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Раймонда» – первыми исполнительницами главных партий в знаменитых русских балетах, без которых сегодня не обходится репертуар ни одного театра, были итальянские приглашенные балерины. Тридцать лет они царили на русской сцене, привезли с собой и узаконили в классическом балете главный технический трюк – 32 фуэте!

Но прежде разберемся, почему иностранные итальянские балерины появились в России? Имея знаменитую балетную школу на улице Росси, сегодня это Академия русского балета им. Вагановой, в Санкт-Петербурге всегда интересовались тем, что происходило в Париже и в Милане. Итальянские и французские оперные театры имели балетные труппы с гораздо ранней историей, чем труппа Мариинского или Большого театра.

В первой половине XIX века в Санкт-Петербурге и в Москве с триумфом прошли гастроли несравненных романтических балерин Марии Тальони и Фанни Эльслер. Но это были именно личные гастроли. Балерины не состояли на службе Императорских театров, не танцевали премьер, с ними не заключали контракты. Ситуация в середине 1880-х годов изменилась. Свою блестящую карьеру заканчивала виртуозная балерина Екатерина Вазем, первая исполнительница сложнейшей партии Никии в балете «Баядерка». Иван Всеволожский, выдающийся директор Императорских театров того времени, писал: «С выходом в отставку Вазем наша балетная труппа, не обладая выдающимися талантами, способными заменить эту балерину, не сможет исполнить трех представлений в неделю. Необходимо на предстоящий сезон пригласить какую-либо из известных иностранных балерин».

Но пригласить в Мариинский театр иностранную балерину – дело очень сложное, необходимо не ошибиться и пригласить звезду, получить множество согласований, составить отдельный контракт, утвердить гонорар, превышающий оплату русских балерин… Все это решала контора Императорских театров, с большим штатом различных работников, все они подчинялись директору Императорских театров, а тот – в свою очередь государю-императору. Публика, увы, посещала балет без аншлага, сборы упали. Было немало первых и вторых танцовщиц, но отсутствие прима-балерины сказывалось на общем уровне

труппы.

Но наряду с императорскими существовали частные театры в Санкт-Петербурге, в Москве и в провинциальных городах, организованные предпринимателями – страстными любителями театра. Они знали вкусы публики, афишу Императорских театров, а также заграничные репертуарные новинки. Чтобы привлечь интерес к своим небольшим труппам, использовали разные приемы. Например, первыми стали приглашать частным образом балерин не только итальянских, но и немецких, французских, а также певиц. Воспитанник великого Щепкина Михаил Лентовский не захотел быть актером, но нашел себя как антрепренер. В Москве он организовал театр в саду «Эрмитаж». Склонный к риску, он то обогащался, то разорялся. В Петербурге он тоже работал в летнем театре под названием «Кинь грусть», куда впервые ангажировал в 1855 году итальянскую балерину Вирджинию Цукки. Ее появление в северной столице возбудило такой интерес, который не наблюдался со времен гастролей Тальони.

Цукки была настоящая прима-балерина. Родилась в Парме, училась в Милане в школе Ла Скала, с юности много танцевала в этом театре, гастролировала не только в Италии, но и в Европе. И вот она доехала до России и дебютировала у Лентовского в спектакле-феерии «Путешествие на Луну» по роману модного тогда Жюля Верна. Рецензент отметил бойкий, горячий темперамент гастролерши. Все спектакли с участием Цукки шли с аншлагом. «Не только все места были проданы, но десятки лиц платили по рублю, чтоб постоять в проходах. А стоять пришлось за свои деньги немало, так как спектакль, начавшийся после 8 часов, затянулся до двух ночи», – написали наутро в хронике. Даже некоторые члены императорской семьи, переодетые в штатское платье, инкогнито, тайком посещали «Кинь грусть», чтобы увидеть танцы Цукки. Она летала по сцене в быстром темпе, «изящная грация, подвижное лицо, чудные выразительные глаза». Особым успехом пользовался вальс, который она танцевала на стальных пуантах. Вальс этот единодушно требовали «на бис». «Когда вальсирует Цукки – это вальсирует сама страсть! Кажется, музыка отравила своим сладким ядом эту черноволосую итальянку. Глаза бегают в такт, губы улыбаются опьяненно, сотрясаются космы волос, а уж ноги, руки, плечи – и говорить нечего, все это музицирует; и вдруг прыгает, летит вихрем, дива повисает на руках кавалера. Сколько же здесь перцу для толпы», – писал знаменитый критик тех лет Скальковский, выступавший в прессе под псевдонимом Балетоман. Добавим к тому же, что Цукки укоротила пачку, она «заканчивалась там, где

ей следовало бы начинаться», говорили ханжи. Но именно этот вариант длины стал сразу модным. Вирджиния Цукки слышала только восторженные отклики о своей великолепной игре и танцах. Она сама подготовила для себя балет «Брама», на сюжет о трагической любви баядерки, который ранее вдохновил и Мариуса Петипа на создание собственного балета. Страдания и муки баядерки Цукки показывала так натуралистично, что «зала буквально плакала. А Цукки трепетала всем телом от восторга, радости и счастья». Лентовский привез «Браму» и в Москву. Среди ее почитателей тогда был Станиславский, удивлявшийся ненапряженности мышц балерины в танце, он считал Цукки великой драматической артисткой. То и дело балерине предлагали выгодные контракты.

Шумиха, поднятая вокруг итальянки, докатилась и до царского окружения. Как написал уже знакомый нам критик Скальковский: «Каждый, кто видел Цукки, при ее имени посылал поцелуй куда-то в пространство». Цукки пригласили участвовать в спектакле летнего театра в Красном Селе. После огромного успеха с балериной заключили контракт на выступления в Мариинском театре. А русский первооткрыватель ее таланта Михаил Лентовский навсегда потерял свою звезду.

Цукки дебютировала на императорской сцене в балете Мариуса Петипа «Дочь фараона». Пышный, роскошный, многоактный балет как нельзя лучше подходил для Цукки. Кстати, выучила она его за полторы недели! Здесь она демонстрировала знаменитый «стальной носок», искусство пантомимы и тонкую игру. Как же реагировал иностранец Петипа, сам служивший при Императорских театрах, на появление итальянки? «Надо – так надо». Как профессионал он понимал, что в труппе Мариинского в то время не было прима-балерины. А для его балетов прима-балерина обязательна! Она танцевала всегда искренне, делая безупречно все, что поставил балетмейстер. И Петипа никак не мог притушить этот фейерверк. Затем последовали выступления в «Тщетной предосторожности», «Эсмеральде», «Пахите». Наконец, Петипа ставит бенефис для Цукки. О, что это был за вечер! Билеты были проданы сразу и с наценкой, преподносили подарки и корзины. Был привезен еще воз букетов, чтобы осыпать дождем живых цветов итальянскую знаменитость. Но не все в труппе приняли ее безоговорочно. Солистки шептались: «Она скачет, как лошадь, лучше бы из цирка пригласили», «У нее баснословные гонорары…». Скальковский с юмором писал: «В закулисном мире поднялось страшное волнение, каждая корифейка, только и достойная выстирать трико Цукки, кипятилась, и интригам не было конца».

В Петербурге ходили анонимные стихи:

Балетоманы, свеся нос,
Зевали, бедные, от скуки…
Но вот явилася к нам Цукки, —
Все встрепенулось, поднялось!
В партере гром рукоплесканий,
На сцену сыплются цветы.
И снова сладкие мечты,
И жажда пламенных желаний!

Вирджиния Цукки, в отличие от Тальони и Эльслер, тщательно охраняла свои профессиональные секреты, занималась всегда одна в классе, при закрытых дверях и не допускала к себе. Так она танцевала около трех сезонов. Но вкусы переменчивы. Несмотря на то что Цукки продолжала делать полные сборы и каждый ее спектакль становился праздником для публики, в один прекрасный день уже 45-летней пополневшей Цукки объявили, что это был ее последний спектакль. Тогда она собралась и поехала в Москву, где в Большом театре с триумфом в собственный бенефис танцевала «Эсмеральду».

В течение последующих лет в России выступали 25 итальянских балерин. Как правило, представительницы миланской школы, лучшей по тем временам, выпускавшей балетных виртуозок. Например, Карлотта Брианца из Милана, прекрасно выученная, виртуозная, хорошенькая, смуглая, живая брюнетка с карими глазами. В отличие от Цукки, Брианца приехала в Россию совсем молодой, ей было 20. Но, как и Цукки, появилась в Санкт-Петербурге по частному приглашению, выступала на разных сценах: в театре «Ливадия», в Красносельском театре, получив, вскоре приглашение дирекции Императорских театров танцевать на казенной сцене. К этому времени Брианца была очень известна, прославилась в Париже, и в Милане.

В Мариинском театре Брианца дебютировала в балете «Гарлемский тюльпан» в постановке 2-го балетмейстера Льва Ива́нова, остававшегося всегда в тени мэтра Мариуса Петипа. Но скромный Ива́нов навсегда прославит свое имя, поставив знаменитые «лебединые», белые сцены в петербургской версии «Лебединого озера».

Как же прошел дебют Брианцы? Она изображала царицу тюльпанов, очень понравилась зрителям и показала безупречный виртуозный танец, что уже было традиционно для итальянок, но ей было далеко до актерской игры Цукки, с которой сравнивали

всех без исключения гастролерш. Темпераментная Карлотта владела техническими трюками, еще не виданными нашей публикой, была гибкой, и балетоманы сразу прозвали ее «пантерой». Наделенная умом и интуицией Брианца присматривалась к русским коллегам, перенимая их стиль. Публика ее полюбила, и, как пишет, хроникер, «ей поднесли брошку с бирюзой величиной с яйцо, осыпанной бриллиантами».

На новую танцовщицу обратил пристальное внимание сам Петипа, работавший тогда с Чайковским над премьерой «Спящей красавицы». Распределяя роли, главную роль он отдал именно Брианце. Это был ее звездный час! Сочиняя главную партию Принцессы Авроры, Петипа поставил вариации, одну лучше другой, и роскошные адажио, коды и антре. Когда его спрашивали: «Месье Петипа, как вам это удалось? Откуда такое разнообразие движений?» – балетмейстер отвечал: «Все очень просто, это только грас и элевас, то есть «грациозно» и «воздушно». Именно это он увидел в Брианце и раскрыл ее танцевальные качества как нельзя лучше.

Работая с мастером, Брианца смягчила свой апломб, танцевала мягко, женственно. Не случайно у Чайковского в оркестре инструмент Авроры – скрипка соло. «Вот, наконец, после пролога фей, после детского вальса и пантомимы появление Брианцы – Авроры в эффектном ярко-красном костюме было встречено громом аплодисментов. Костюм выгодно оттенял ее смуглую кожу и темные волосы. В первом же антре Брианца показала своими маленькими, сильными ножками фирменные заноски в быстром темпе. Как фонтанные брызги, расплылись ее легкие па де ша! После чего победительно станцевала труднейшее адажио, где она продемонстрировала свой «стальной» носок, и затем блестяще провела весь спектакль», – читаем мы в старой газете. Участие Брианцы в этом красивом грандиозном спектакле способствовало мгновенной популярности «Спящей красавицы». Билеты купить было невозможно.

Петипа, оценивший новое приобретение Мариинского театра, переставил для Брианцы отдельные вариации в своих балетах, усложнив в них многие движения. Равно как и ранее для Цукки, для которой Петипа возобновил «Баядерку», для Брианцы он восстановил свой ранний балет «Царь Кандавл». На премьере случилось непредвиденное: одна из солисток, танцевавшая в дивертисменте, оказалась одета в абсолютно такой же костюм, как и Брианца. Балерина разгневалась и вспылила не на шутку. Видимо, это было ошибкой костюмеров, а может, интрига, разыгранная русскими танцовщицами, ревниво наблюдавшими за успехами итальянок. Так это было или это легенда балетоманов?

В итоге – Брианца разрывает раньше срока контракт и уезжает в Милан. Там в Ла Скала продолжилась ее блестящая карьера.

Но судьба уготовила Карлотте Брианце еще одну встречу со «Спящей». Вот уж действительно балет-талисман! В 1921 году Сергей Дягилев решил поставить этот балет в Париже, затем в Лондоне. Многие из его окружения удивлялись такому выбору. Дягилев, который был всегда в авангарде, работал со Стравинским и де Фальей, вдруг решил реанимировать старый, к тому же масштабный и сложный спектакль. Но Дягилев был давним поклонником и знатоком «Спящей», считал, что именно на премьере «Спящей» в 1890 году в Мариинском театре он и его друзья осознали свою любовь к балету как к великому театральному жанру.

После революции, навсегда оторванный от России, Дягилев захотел показать эту жемчужину русского балета. Постановку осуществил живший в Париже Николай Сергеев, бывший режиссер Мариинского балета. Он сумел в багаже вывезти из Санкт-Петербурга «нотации» – записанные тексты хореографии балетов из репертуара Мариинского театра. Это особая система фиксации хореографии балетов Мариуса Петипа, с помощью условных символов. Ведь видеозаписей тогда не было. Главную партию танцевала Ольга Спесивцева, одна из последних балерин императорского балета. А Карлотта Брианца, которой было уже 54 года, станцевала злую Фею Карабос! Дягилев даже стеснялся пригласить великую титулованную прима-балерину ассолюта на эту роль, к тому же поставленную первоначально для мужчины. Но Брианца согласилась! И это стало ее последним выступлением. Так, символично, она завершила свою карьеру.

Пьерина Леньяни танцевала в Петербурге в течение 8 лет. То есть дольше всех гастролерш. Миловидная шатенка, среднего роста, с мускулистыми ногами, в 30-летнем возрасте она приехала в Россию. После двух месяцев личных гастролей в Москве, все у того же Лентовского, она была приглашена в Мариинский театр. Сказать, что Леньяни была виртуозна – ничего не сказать. Но на «десерт» она приберегла кое-что, что просто свело с ума публику. Леньяни явно решила покорить знающих и придирчивых зрителей невиданными 32 фуэте.

В переводе с французского «фуэте» значит «хлестать», и действительно это напоминает движения хлыста в воздухе. А сегодня это главный балеринский хит. Хотя в истории немало великих балерин, которые не стремились исполнять фуэте. Наталья Дудинская и Майя Плисецкая. Очень редко делала фуэте и Галина Уланова… А тогда невиданный успех балерины и реакция публики были настолько оглушительны, что Леньяни тут

же, словно шутя, повторила на бис, не сходя с места. «Какой-то гул стоял в воздухе от оваций, они закончились спустя 10 минут после последнего фуэте Леньяни. За кулисами вся труппа устроила ей овацию тоже. Дирекция сразу же заключила с ней контракт», – вспоминал Скальковский. И вот уже в балетной школе в любом углу все вертелись и в столовой, и в дортуаре. Это было такой дерзостью, повторить за Леньяни. Девочки падали со второго или третьего тура.

Леньяни танцевала «Коппелию», «Конек-Горбунок», «Корсар», «Талисман», лучшей ее ролью стала Одетта-Одиллия. Ива́нов и Петипа ставили эту партию в «Лебедином озере» специально для Леньяни. Поэтому в ее танце кроме техники была и пластичность, гибкость, мягкость. Она обладала очарованием и грацией. Два разных, противоположных характера воплощала одна балерина. Это было событием! Петипа не забыл про ее ноу-хау и предусмотрел в танце Одиллии коронные 32 фуэте.

Интересно, что главный русский балет родился в союзе француза Петипа, русского Ива́нова и итальянки Леньяни. Три лучшие балетные школы: французская, итальянская и русская. Это был ренессанс «Лебединого озера», за 18 лет перед этим неудачно поставленного в Москве в Большом театре. Чайковский не дожил до успеха своего главного балета.

Свой последний великий балет «Раймонду» с музыкой Александра Глазунова в конце своей жизни Мариус Петипа поставил тоже на Пьерину Леньяни. Старый мастер – ему уже 79 лет! – с молодым азартом поставил для Леньяни множество разнообразных вариаций и дуэтов. Леньяни, вооруженная солидным опытом работы, занятиями с русскими педагогами, танцевала искусно и музыкально. «Эти танцы Леньяни – тончайшие кружевные узоры», – отметил в книге «Наш балет» театральный критик XIX века Александр Плещеев.

Партия Раймонды – для избранных балерин. Для всех последующих исполнительниц музыкальность стала одним из главных качеств успеха в этом балете. Марина Семенова, Майя Плисецкая, Ирина Колпакова, Наталья Бессмертнова. Но первая – Пьерина Леньяни. Она изобразила пластический портрет прекрасной благородной принцессы из рыцарских времен, ожидающей своего рыцаря из Крестового похода. Ее искушает страстный сарацин Абдерахман. Побеждает любовь и верность. И последняя очень яркая краска – заключительная торжественная вариация Раймонды в свадебном па-де-де, называемая балеринами «хрустальная». Перебор пуантов, легкие удары в ладоши под модуляции солирующего рояля. Вершина таланта Петипа. «Я – феномен», – запишет он в дневнике. Тем самым даст

ответ всем тем, кто говорил за его спиной, что Петипа уже не в форме, что он, дескать, не тот… А Леньяни научила своих русских коллег крутить фуэте. И высший балеринский пилотаж – фуэте в одной точке, ни на сантиметр не сдвигаясь с места. Как говорят в балете, «на почтовой марке».

Из России Леньяни уехала триумфаторшей. Как комета, оставив яркий след. С Пьериной Леньяни закончилась уникальная 30-летняя эпоха итальянских балерин в русском балете.

На сцену в их партиях победительно вышли русские балерины Матильда Кшесинская, Ольга Преображенская и за ними плеяда звезд: Анна Павлова, Юлия Седова, Тамара Карсавина и Ольга Спесивцева.

Не только танец

Дягилев до Дягилева (1872–1929)

Сергей Павлович Дягилев – выдающаяся фигура русского искусства. Но мне особенно интересна жизнь Дягилева до 1909 года, до первых «Русских сезонов» в Париже, где он был стержнем, вдохновителем, организатором, импресарио… он был всем.

Каким же был Дягилев до Дягилева? Невероятная личность… Как обозначить его, Сергея Павловича Дягилева?

Не имея отношения ни к одному виду искусства, тем не менее он стал знатоком и ценителем музыки, живописи, балета. О Дягилеве современники говорили, что он подвижник – подвижник своей деятельности, и вспоминали тот подвиг, когда в дни кровавых событий 1905 года он устроил историко-художественную выставку русских портретов в Таврическом дворце. Неутомимый, открытый для всего нового, основатель известнейшего журнала «Мир искусства» и одноименного художественного объединения, основатель знаменитых «Русских сезонов», столетие которых уже отпраздновал мир, и создатель балетной труппы своего имени.

Под его руководством и при его участии воплощали свои замыслы балетмейстеры Михаил Фокин, Бронислава Нижинская, Джордж Баланчин, композиторы Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев, Клод Дебюсси, Морис Равель, художники Александр Бенуа, Лев Бакст, Николай Рерих, Александр Головин, Наталья Гончарова, Михаил Ларионов, Пабло Пикассо. Дягилев познакомил Европу с талантом Федора Шаляпина, Анны Павловой, Тамары Карсавиной, Вацлава Нижинского, Леонида Мясина и Сергея Лифаря. Показанные Сергеем Дягилевым на протяжении двух десятилетий балетные спектакли, безусловно, оставили след в истории искусства.

Когда Сергея Павловича спрашивали о его жизни, он отвечал: «Я лично ни для кого не интересен, интересна не моя жизнь, а мое дело». О его деле, о деле его жизни написано множество книг, объективных и субъективных, он – обязательный герой абсолютно всех воспоминаний, оставленных творцами Серебряного века, но почти никто не писал о его детстве, юности, о начале его пути…

Дягилев родился в Новгородской губернии 19 марта 1872 года, его мать скончалась от мучительных родов, и младенец остался на руках отца-кавалергарда, который женился вновь через два года. Маленький Сережа сразу и навсегда привязывается к мачехе, повлиявшей на его развитие, воспитание и духовное

взросление. Вскоре семья перебирается в Петербург. В доме Дягилевых всегда звучала музыка, хозяева и гости своими силами исполняли оперы, романсы, инструментальную музыку. Знакомые шутили, что мальчики Дягилевы насвистывают мелодии Шуберта и Вагнера. Ребенком Сережа фанатично полюбил музыку Чайковского, а позже – оперы Вагнера. Эта атмосфера музыкальности, конечно, повлияла на всю его дальнейшую жизнь, на все его пристрастия: он был человеком страстным, увлеченным, иначе бы он не стал той фигурой, которая заразила весь мир балетоманией.

В семье знали и любили живопись, читали друг другу прекрасную литературу – Тургенева, Толстого, Гоголя, при этом никто из Дягилевых с искусством связан не был. Когда же маленькому Сереже исполняется десять лет, Дягилевы переезжают в Пермь. В Перми у них был огромный дом, сохранившийся и поныне: сейчас там общеобразовательная школа. Когда мы гастралировали в Перми с программой «Русские сезоны XXI века», воссозданной моим братом Андрисом Лиепой, мы были гостями этого дома. Меня поразило, с каким трепетом сохраняется память о Сергее Дягилеве – каждый из учеников старших классов способен провести с гостями экскурсию и рассказать в деталях не только о жизни этого замечательного человека, но и об истории Серебряного века.

В Перми Дягилевы также собирали вечера, где пели, играли, читали стихи и спорили. Их огромный, красивый, роскошный дом называли «Пермскими Афинами». Дед Сергея Дягилева был одним из крупнейших меценатов, благодаря ему в городе построили оперный театр, который существует и доныне. В этом театре для маленького Сережи было забронировано место: седьмое кресло в тринадцатом ряду. Сережа занимался музыкой, языками, затем, как и все, поступил в гимназию. Характером отличался спесивым, самоуверенным. Внешностью еще с детства – барской. Однокашники прозвали его «Барич». А позже его друг и соратник, художник Александр Бенуа вспоминал: «Бывали случаи, когда Сережа нас оскорблял. В театре он принимал совершенно особую, отталкивающую осанку, ходил, задрав нос, еле здоровался, и что особенно злило – тут же дарил приятнейшими улыбками и усердными поклонами высокопоставленных знакомых».

Учился Дягилев средне. По словам Бенуа, читал он мало и легко признавался в литературных и тем более философских пробелах. Но его способность все схватывать «на лету» на протяжении всей его жизни помогала ему становиться разнообразно образованным эстетом. В результате художники

считали его экспертом в живописи, композиторы – в музыке, танцовщики и балетмейстеры принимали его советы. Дягилев еще с юности предпочитал учиться в большей степени у людей, чем у книг. Наверное, он был рожден для того, чтобы стать лидером, подчинять себе людей и вести их за собой. Подчинять не столько себе, сколько той художественной идее, которой он в данный момент был увлечен, будь то живопись, опера, балет. Для этого у Дягилева было все: обаяние, коварство, харизма, темперамент. Если посмотреть на его фотографии, на его лицо, мощную, высокую фигуру – они поражают монументальностью и цельностью. Серж Лифарь писал в своих воспоминаниях: «В его лице было что-то от Петра Великого, около губ была складка, отдаленно напоминающая богатыря-царя». Этим сходством Дягилев очень гордился и утверждал, что в нем есть петровская кровь.

По окончании гимназии в 1890 году Дягилев приезжает в Петербург поступать в Университет на юридический факультет. В столице через кузена Дмитрия Философова он сближается с Александром Николаевичем Бенуа, ставшим его интеллектуальным наставником. В Университете Дягилев также не утруждался науками и чудом сдавал экзамены, зато брал в консерватории уроки композиции у Римского-Корсакова и пел баритоном, прекрасно аккомпанируя себе на рояле. Наверное, это было время, когда он искал себя. Внутренне он не мог не чувствовать, что его жизнь должна быть связана с искусством. Но как, в чем? Так он искал: может быть, это композиция, или пение, или игра на инструменте? Но успех ему нигде не сопутствовал. Когда Римский-Корсаков познакомился с сочинениями Дягилева, он сказал: «Для начала, молодой человек, вам надо поучиться». А несостоявшийся композитор произнес в ответ: «История покажет, кто из нас двоих будет более знаменит. Вы еще обо мне услышите». Но впоследствии он не сердился на Римского-Корсакова и использовал его музыку в 1910 году для «Шехеразады» – одного из самых триумфальных балетов «Русских сезонов».

На самом деле Дягилева студенческая жизнь не интересовала так же, как не интересовала его наука. А настоящими его университетами стали императорские театры, и особенно Мариинский, который он посещал каждый день. А также музеи и поездки в города, которые тоже для него стали самыми близкими, родными и интересными: это были Париж и Рим, и Вена, и Флоренция, и Венеция. А Венеция стала излюбленным местом на земле. Авантюрист Дягилев с юности был подвержен суевериям и страхам, и главный из них – панический страх воды. Именно из-за

этого он никогда не путешествовал на пароходах и теплоходах и всегда избегал воды, потому что в детстве цыганка нагадала ему умереть на воде. А смерть и на самом деле настигла его в любимой Венеции. Рассказывают, что перед смертью Дягилев много плакал и говорил, что счастлив был только в детстве.

В Петербурге Дягилев и Философов образовали кружок, куда кроме них входили художники Бенуа, а избранным президентом был Лев Бакст. На заседания захаживали художники, литераторы, обсуждали живопись старых мастеров, русскую литературу и, конечно, театр. Дягилев предлагает своим приятелям выпустить журнал о настоящих художниках, театре, искусстве и назвать его «Мир искусства». Тогда же он нашел меценатку, которая готова была издать этот журнал, – княгиню Марию Тенишеву. Но княгиня, которая покровительствовала многим художникам, побоялась вкладывать собственные деньги в идею какого-то Дягилева и порекомендовала человека, который готов поддержать новое издание. Это был Савва Мамонтов. Первый шикарно оформленный номер вышел в 1898 году и открывался статьей Дягилева с эпиграфом из Микеланджело: «Тот, кто идет за другими, никогда не опередит их». Это периодическое издание открыло новую эру в отечественном книжном деле. А общение с Тенишевой стало первым опытом Дягилева по привлечению знаменитых женщин, чтобы поддержать его инициативы. В будущем среди постоянных меценаток Дягилева были такие знаменитые женщины, как графиня Катрин де Ланже, княгиня де Полиньяк, маркиза Рипон, жена газетного магната Мися Серт и сама Коко Шанель. Его талант был просить, добиваться, убеждать, и в этом будущий импресарио не знал себе равных. И пока мирискусники рассуждали о живописи, Дягилев ездил по русским губерниям, где в дворянских гнездах всевозможными путями добывал старинные портреты для будущих выставок. Среди его первых и удачных предприятий были организации выставок английских и немецких акварелей в 1897 году, русских и финляндских художников в 1898 году, «Мира искусства» в 1899 и 1900 годах, где он показал работы Бакста, Бенуа, Врубеля, Лансере.

Был еще один удивительный опыт в жизни Дягилева – два года, с 1899 до 1901-й, Дягилев служил в дирекции Императорских театров при директоре Сергее Волконском. Даже здесь он попытался быть революционно новым, потому что стал привлекать к постановкам таких выдающихся художников, как Бенуа, Головин, Коровин, и по примеру «Мира искусства» издал роскошный «Ежегодник Императорских театров». До этого ежегодник представлял собой казенный справочник.

В это же время Дягилев страстно увлекается балетом. Появление 27-летнего красавца с белой седой прядью в волосах производило фурор за кулисами, в том числе и на всемогущую прима-балерину Мариинского театра Матильду Кшесинскую. Любимица Двора называла нового чиновника особых поручений Дягилева «шиншиллой», и, танцуя вариацию, она могла напевать:

Сейчас узнала я, что в зале Шиншилля,
И страшно я боюся, что в танце я собьюся,
Ля-ля, ля-ля, ля-ля.

Но своей должностью в дирекции Императорских театров Дягилев довольствовался недолго. Впереди были европейские триумфы – русская художественная выставка в Гран-Пале, русские исторические концерты и постановка «Бориса Годунова» с Шаляпиным в Париже, первый оперно-балетный сезон 1909 года в театре «Шатле», явившийся началом легендарной славы русского балета Дягилева.

Балет – один из ярчайших периодов жизни Дягилева, жизни, всецело посвященной пропаганде русского искусства, русской живописи, музыки, танца за рубежом и, безусловно, грандиозной реформе театрального искусства в мировом масштабе. Серж Лифарь – друг, сподвижник, танцовщик и хореограф одного из периодов позднего Дягилева в своей книге писал: «Эпизодичность в жизни Дягилева нужно принять. И люди, и отдельные куски его творческой работы были для него только эпизодами. Не эпизодична была творческая воля Дягилева, отдельные проявления ее. Отдельные увлечения Дягилева были эпизодами. Но вечное, постоянное горение, вечная страсть открывать и давать миру творческую красоту – не эпизод».

Ида Рубинштейн (1883–1960)

Ида Рубинштейн – таинственная, интересная женщина, которая заслуживает того, чтобы о ней говорили…

В 1992 году мой брат и постановщик Андрис Лиепа задумал возобновление балетов Фокина, в том числе балета «Шехеразада», в котором блистала Ида Рубинштейн. Мне нужно было войти в ее роль. Признаться, я не знала, как к этому подойти: не могла себе представить стиля и формы этого спектакля. Но потом, шаг за шагом, когда мы словно открывали потайные покровы, возникал образ удивительной, загадочной женщины. В самом имени героини спектакля – Зобеиды – Ида Рубинштейн, казалось бы, закодировала свое имя. Когда я репетировала роль Зобеиды, я понадеялась на свою актерскую интуицию, которая иногда подсказывает более точные и правильные ходы, и в какой-то момент почувствовала, что надо двигаться по пути поиска абсолютной «закованности» персонажа в форму. И именно это дает свободу поведения моей героине. И потом, когда мне попадались на глаза рецензии, воспоминания того, как выступала в этой роли Ида Рубинштейн, я убедилась в том, что мы – все, кто воссоздавал и восстанавливал тогда этот спектакль по немногочисленным документам, – выбрали правильный путь. Больше всего я опиралась на впечатления тех, кто видел Иду в этом спектакле и в этой роли: она была холодна, как лед, который обжигает.

Многое в жизни этой женщины покрыто тайной. И сейчас ее имя и образ часто можно встретить на страницах глянцевых журналов, в женских романах, где, через запятую, не вдаваясь в подробности, говорят о том, что она была богата и бездарна, красива и уродлива…

Тогда, в 1992 году, я не смогла ответить себе на вопрос: «Кто есть Ида?» И до сих пор я не могу на него ответить. Личность Иды Рубинштейн влечет за собой: мне повстречался ее портрет, который я раньше никогда не видела, работы Ромейн Брукс; представилась возможность купить одно из ее писем – с трепетом держала я в руках подлинное письмо Иды Рубинштейн с удивительно витиеватым почерком, невероятно красивым, похожим на каллиграфию. Отчасти она сама создавала тайну вокруг своей личности, своей жизни, отчасти афишировала свою жизнь. И в этой жизни очень много необычного, интересного и влекущего…

По сути, Ида Рубинштейн профессиональной балериной не была. Но благодаря ее стремлению к красоте, желанию быть

автором красоты – балет, музыкальный мир и вообще искусство получили огромное количество произведений, которые были заказаны по ее желанию и рождены ее неутомимым влечением к той красоте, которой она служила.

Ида родилась в Харькове в 1883 году в богатой еврейской семье. Ее дед сделал огромное состояние на торговле ценными бумагами, отец владел несколькими банками и сахарными заводами. Ее настоящее имя – Лидия, видимо, она сама взяла себе имя Ида, убрав ненужную приставку, которая делала ее обычной. Отныне обычности, обыденности места не будет… Ида осталась сиротой очень рано – один за другим уходят из жизни сначала отец, потом мать – и ее берут на воспитание родственники, живущие в Петербурге. Она воспитывается в доме богатых родственников, в роскошном особняке на Дворцовой набережной, учится в привилегированной гимназии Таганцевой и слывет одной из лучших учениц.

В юные годы у нее возникло желание стать драматической актрисой, и не просто драматической – ее привлекает амплуа трагической актрисы. Для ее окружения актриса – это все равно что куртизанка, это невозможно. Но уже тогда ничто не могло остановить целеустремленную, молодую, влюбленную в искусство и в себя Иду Рубинштейн. Она живет идеей поставить и сыграть «Антигону» Софокла. В этом ей помогает Леон Бакст, который много лет будет ее неразлучным другом и автором многих декораций и костюмов к ее спектаклям.

Надо отдельно остановиться на ее внешности: с одной стороны, она совершенно не соответствовала принятым тогда канонам красоты – была худа, высока ростом, и мне кажется, что ее облик будто бы предсказывает нам нынешний облик наших моделей и все, что сейчас мы видим в моде. С другой стороны, вот как писала сестра художника Валентина Серова, видевшая Рубинштейн во время сеансов, когда та позировала ее великому родственнику: «Лицо было такой безусловной изумляющей красоты, что кругом все лица вмиг становились кривыми, мясными, расплывшимися, какими бы праздничными они до этого ни казались. Пожалуй, увидеть ее – это этап в жизни, потому что дается особая возможность судить о том, что такое лицо человека. Овал лица – как бы начертанный образ без единой помарки счастливым росчерком чьего-то легкого пера; благородная кость носа. Лицо милое, матовое, без румянца, с кипой черных кудрей позади. Современная фигура, а лицо некой древней эпохи из былинной Индии». Безусловно, такая внешность обращала на себя внимание, при этом Ида ничего специально не делала, такой она была от природы.

После первой премьеры «Антигоны» в 1904 году, где она выступила под псевдонимом Лидия Львовская, оценки были не то, чтобы совсем отрицательными, но и не очень восторженными. Писали, что госпожа Львовская неплохо справилась с такой сложной ролью, но единодушно отметили, что при других обстоятельствах и не в такой трудной роли она произвела бы лучшее впечатление, ибо данные у нее хорошие: красивая внешность, сильный, хотя и недостаточно гибкий голос, резковатые, но не лишенные пластичности жесты. Кстати, на этом первом спектакле был Сергей Дягилев.

Ида умела анализировать и делать выводы: она понимает, что ей надо учиться. Интересно, что Константин Сергеевич Станиславский приглашал Иду учиться в свою студию, а она отказалась. Она едет в Москву и поступает на театральные курсы при Малом театре, к педагогу Ленскому. А на выпускных экзаменах Ида играет по одному акту из пьес «Последняя воля» Немировича-Данченко, «Сарданапал», Анну в «Ричарде III», «Зимнюю сказку», «Макбет» и «Марию Стюарт». Кстати, «Марию Стюарт» она играет в паре с Верой Пашенной.

В 1907 году Станиславский собирается ставить пьесу Оскара Уайльда «Саломея». Цензура эту пьесу запрещает, но Ида неутомима – она делает новый перевод и хочет сама организовать постановку пьесы в Петербурге. Молодая Ида Рубинштейн привлекает к постановке Всеволода Мейерхольда, музыку заказывает Александру Глазунову, оформление спектакля – Леону Баксту, а Михаила Фокина приглашает поставить «Танец Семи Покрывал», который становится центральным действием в спектакле. На всех позициях – передовые талантливейшие художники этого времени. Именно тогда, когда она начинает работать с Фокиным, балет входит в ее жизнь. С этого момента начинается ее занятие балетом: в течение всей своей жизни Ида каждый день делает балетный экзерсис, где бы ни была, даже в многочисленных путешествиях. А она будет отчаянной путешественницей – много будет рассказов о ее поездках в Африку, охоте на львов, одной из первых она будет летать на самолетах… Она во многом будет первооткрывателем. Но для профессиональной балерины, увы, слишком поздно. Тем не менее, «тонкая, высокая, красивая, как статуэтка», – напишет Фокин в своей книге «Против течения», – она заинтересовала его. Когда спектакль «Саломея» был уже почти готов, Священный Синод запрещает исполнение этой пьесы Оскара Уайльда. Тогда Бакст находит выход: спектакль не отменяется, но он идет без текста. Публика, которая пришла смотреть пьесу Уайльда «Саломея», увидела: открылся занавес, зазвучала музыка, на сцене

причудливые, как всегда невиданные, потрясающие находки Бакста, и Ида Рубинштейн, изысканно одетая, с большим вкусом, превратившая спектакль в пантомиму, не произнесла ни одного слова. Зрители увидели пластическую историю Саломеи с кульминационным моментом спектакля – танцем с семью покрывалами, который потом станет очень известным. Через некоторое время она повторит этот танец в Петербуржской филармонии. В переполненном зале она станцует его и одно за другим будет снимать покрывала, оставаясь почти обнаженной, прикрытой только бусами. В этом эпатаже, который и дальше она будет использовать в своей карьере, она была очень убедительна. После этого исполнения останется много восторженных впечатлений не только публики, но и людей, мнению которых можно доверять: «Сколько страсти в ее танце, сколько зноя, сколько тягучих, как восточная поэзия, движений!» – писал критик Валериан Светлов.

Наверное, уже в первых спектаклях складывался ее особый стиль сценического движения, и ее излюбленное в будущем сочетание в спектакле музыки, пантомимы, пластики, танца и слова. Как она была современна в этом, как она предсказывала сегодняшние наши синтетические спектакли, в которых объединяется все. Ее можно было бы назвать гениальной мимисткой. В Бахрушинском музее в Москве я держала в руках книгу «Позы Иды Рубинштейн»: это многочисленные зарисовки ее самых интересных поз и движений. Когда перелистываешь эту книгу быстро – складывается ощущение, что фигура начинает двигаться. И столько в этой фигуре необычного, своеобразного… Ида никогда не выйдет на сцену, не будучи уверенной в каждом своем движении, в каждом своем повороте, в каждом шаге.

Возможно, Бакст и Фокин предложили идею занять Иду в «Русских сезонах» Дягилева. Чуткий Дягилев понял, что это прекрасная идея, и в 1909 году Ида Рубинштейн в составе «Русских сезонов» Сергея Дягилева выступает в балете «Клеопатра» в образе Клеопатры. Это был настоящий триумф! Она проснулась знаменитой: ее имя упоминалось в прессе даже чаще, чем имена Павловой, Карсавиной, но не меньше, чем имя Нижинского. В балетах Дягилева она была абсолютно на своем месте: Фокин придумал для нее роль статичную, но значительную, и она это делала с блеском. А Бакст одел ее высокую тонкую фигуру в изысканные одеяния. В скольких воспоминаниях оживает сейчас тот облик Иды Рубинштейн в «Клеопатре», сколько написано об удивительном голубом парике, в котором она появлялась, и о том, что ее лицо и все ее тело покрывал серо-зеленый грим, который делал ее внешность еще

более экзотичной и красивой.

Ида стала знаменитостью. Ее успех был поддержан участием в следующих сезонах Сергея Дягилева: в 1910 году она выходит на сцену Гранд-Опера, где проходят выступления сезонов, в балете «Шахеразада». Фокин писал: «Всем телом Ида-госпожа ждет раба-любовника, в высший момент оргии возвращается муж. Особенно значительный момент спектакля – когда она стоит неподвижно во время кровавой резни, устроенной вернувшимся мужем. Смерть приближается к ней, но нет ни ужаса, ни страха: величаво ждет она своей участи в неподвижной позе. Сколько же силы в этой позе!» Очень многие отмечают удивительный дар Иды Рубинштейн минимальными средствами достигать наибольшего эффекта.

Но после двух сезонов в труппе Сергея Дягилева Иде становится тесно, и она покидает проект. Ида не хочет разменивать амплуа трагической актрисы на лавры одной из мимических танцовщиц. Ее кредо отныне и навсегда – быть творцом красоты. Для нее очень важно было быть первооткрывателем. Ей неинтересно было участвовать в том, что было сделано до нее. В самом начале, еще в Петербурге, когда она только мечтала выходить на сцену вместе с другом и человеком, который был влюблен в нее – критиком Акимом Волынским, они мечтали о создании идеального театра из розового мрамора, театра красоты, храма красоты. И на самом деле вся жизнь Иды будет тем самым храмом красоты, о котором она мечтала.

В Париже у нее появляется много новых друзей. Поэт и законодатель светской моды Робер де Монтескье открывает для нее парижский свет: Ида вхожа в самые изысканные парижские аристократические салоны. Но очень скоро она подводит итог светской жизни, считая, что это пустая трата времени, абсолютно бездуховное времяпрепровождение. Она не хочет тратить время на светские рауты, потому что посвящает его искусству. И ее друзьями, людьми, которые вхожи к ней в дом, становятся литераторы, композиторы, хореографы.

После Дягилева Ида Рубинштейн берется за постановку мистерии Д'Аннунцио «Мученичество Святого Себастьяна». Роль Святого Себастьяна исполнит Ида Рубинштейн. Она будет много лет играть эту роль, и ее Себастьян пройдет по многим сценам мира, от Гранд-Опера и Ла-Скала до других европейских театров, его увидят и признают современники и публика.

До 1920 года Ида живет в шикарных отелях, меняя один на другой. Куда бы она ни переезжала, вокруг нее создается обстановка изыска, красоты и гармонии. Нет ничего случайного

ни в том, что она делает на сцене, ни в том, что окружает ее в жизни. А в 1920 году она решает обзавестись домом и на Площади Соединенных Штатов в Париже покупает особняк. Можно сказать, что этот особняк становится еще одним творческим проектом Иды Рубинштейн. К сожалению, он не сохранился: был разграблен и уничтожен во время немецкой оккупации. Но в воспоминаниях современников осталось впечатление о том, что сам дом, как и его хозяйка, был уникален. Оформить особняк Ида пригласила Леона Бакста, и он сделал это с удивительной широтой, роскошью и изыском. Например, придумал для нее небольшой сад, где растения – цветы – были посажены в небольших лотках и менялись под цвет туалета хозяйки. А в ее личные покои проникали очень немногие. Бакст устроил так, что посетители могли попасть в ее личные покои, только пройдя через танцевальный класс, который занимал весь первый этаж. Обсуждения новых спектаклей часто проходили именно в этом балетном классе. В них принимали участие Стравинский, Равель, Онеггер, Фокин, Орик, Мийо, Ибер, Бенуа и многие незаурядные личности, имена которых вписаны в историю искусства.

В 1928 году Ида Рубинштейн берется, может быть, за один из самых невероятных своих проектов – проект по созданию балетной труппы Иды Рубинштейн. Тогда ей исполнилось сорок пять лет. Ида уменьшала свой возраст, и официально ей было сорок – в любом случае, это немалые годы для начала серьезной балетной карьеры. Тем не менее, Ида берется за это. Возникает вопрос, каким образом эта умная, образованная – она знала четыре языка – и рассудительная женщина осмеливается на такое мероприятие? Возможно, стоит осознать положение балета в то время: французский балет, по мнению критики, тогда совершенно умер и стал придатком оперы. «Русские сезоны» Дягилева возобновили интерес к балету, но, чтобы выросло новое поколение танцовщиков, нужно немало времени – восемь-десять лет как минимум. Если посмотреть фотографии французской примадонны итальянского происхождения Карлотты Замбелли, можно сказать, что Ида Рубинштейн вполне выдерживает конкуренцию. Итак, в проекте Иды Рубинштейн десять новых балетов, пусть одноактных, но это балеты на оригинальные сюжеты, с новой музыкой, и в каждом из них Ида исполняет главную, сольную партию. Такое не под силу и профессиональной танцовщице, однако Ида принимается за это. Пусть не все принято публикой, пусть Ида выдерживает много критики – тем не менее, некоторые из этих спектаклей и теперь живут, и в ряду именно этих спектаклей родилось то самое «Болеро» Мориса

Равеля и многое-многое другое.

Как она сама относится к критике? Очень мудро: «Если обо мне говорят, меня ругают и хоть иногда немножко хвалят – значит, стоит продолжать. Это я и собираюсь делать».

Начавшаяся немецкая оккупация меняет жизнь Иды Рубинштейн: ее еврейское происхождение не позволяет остаться в оккупированной Франции, она покидает Париж и военные годы проводит в Лондоне. Это удивительный период ее жизни, о котором практически ничего не известно. И только мой большой друг из Франции – Галина Казноб, которая увлеклась жизнью Иды Рубинштейн следом за мной, – собрала множество документов о ее жизни и, возобновив этот период, открыла, как много Ида Рубинштейн, не афишируя, не предавая гласности, сделала в годы войны. Она открывала госпитали для раненых французских солдат, где сама работала медсестрой. Она была избрана крестной матерью для молодых летчиков эскадрильи Эльзас. А спустя некоторое время после ее кончины на ее могиле во французском городе Ванс появилась еще одна небольшая табличка – это благодарность от тех летчиков Эльзас, которых она провожала на вылеты и которым скрашивала, для кого-то последние, моменты жизни. Им казалось, что, когда она держит их за руку, им становится легче. Она была им и сестрой, и матерью, и опекуном, давала то тепло, которого они были лишены, потому что знала, что каждый день может оказаться последним. Возможно, эти годы и были тем рубежом, который абсолютно изменил Иду Рубинштейн. Возникает ощущение, будто бы до этого момента она читала и сама была автором удивительной книги своей собственной жизни. И будто бы она вдруг взяла и закрыла ее, и началась совершенно другая история, другой Иды Рубинштейн. Хотя у этой артистичной, обращающей на себя внимание женщины всегда были трогательные отношения с близкими людьми – для Мориса Равеля она организовала лечение и практически содержала его все последние годы жизни, оплатила операцию Сары Бернар, заботилась о близких друзьях, – после войны она обосновывается в Провансе, в маленьком городке Ванс, где никогда не выходит в город, никто из жителей ее не видит, и много времени проводит она в одиночестве. Отмечу, что Ида Рубинштейн была православной, а в середине жизни приняла католичество. И здесь она находит возможность, чтобы помогать католическому монастырю, который до сих пор хранит память об Иде Рубинштейн. Сохранились некоторые предметы мебели, о которых так и говорят: «Это кресло Рубинштейн».

Многое из ее состояния утеряно, но, может быть, в конце

жизни ей и не нужно было это состояние: она ни в чем не нуждается, но как будто бы не хочет иметь никакого отношения к материальному. Рядом с ней две служанки, в Париже – секретарь. Если она хочет поехать в Париж, то секретарь присылает ей билеты и необходимую сумму денег. Как это странно для той Иды Рубинштейн, которая сама распоряжалась своими несметными богатствами. Она заранее продумывает тот момент, когда ее не станет, отдает распоряжения. Просит, чтобы о ее кончине сообщили через месяц после того, как это случится. На ее могильной плите стоит только дата ее смерти – 1960 год, дата ее рождения так и останется неизвестной. Есть только две буквы – И.Р.

Ида Рубинштейн могла бы позволить себе красиво жить и ничего не делать, но она отдала на службу искусству и свой талант, и свою энергию, и свои средства. Конечно, среди ее проектов были и удачи, и неудачи. Наверное, можно проявить снисхождение и простить ей промахи и неудачи, потому что в результате ее неутомимой деятельности появились на свет такие невероятные и бесспорные шедевры, как «Болеро» и «Поцелуй Феи» Равеля, «Жанна на костре» Онеггера и многие-многие другие…

Для меня Ида Рубинштейн навсегда останется большой загадкой, независимо от того, что я узнаю все новые и новые подробности ее удивительной, невероятной жизни; загадкой, подарившей миру столько уникальных сюжетов, музыкальных произведений, которых не случилось бы без нее. Один из моих танцевальных номеров называется «Кто есть Ида?», и рядом с ее жизнью, моим отношением к ее жизни, я снова задаю вопрос: «Кто есть Ида?»

Айседора Дункан (1877–1927)

Мне грустно на тебя смотреть, какая боль, какая жалость!
Знать, только ивовая медь нам в сентябре с тобой осталась.
Чужие губы разнесли твое тепло и трепет тела,
Как будто дождик моросит с души, немного омертвелой.
Ну, что ж! Я не боюсь его. Иная радость мне открылась.
Ведь не осталось ничего, как только желтый тлен и сырость.
Ведь и себя я не сберег для тихой жизни, для улыбок.
Так мало пройдено дорог, так много сделано ошибок.

Эти стихи Сергей Есенин посвятил удивительной, незаурядной женщине – Айседоре Дункан. Она не была классической балериной, но ее жизненный путь так много дал академическому балету и развитию разных жанров искусства.

Имя Айседоры Дункан поистине легендарно: выдающаяся американская танцовщица, новатор и реформатор танцевального искусства, основоположница свободной пластики. Это имя знают во всем мире. Мы, живущие в России, чаще всего связываем его с Сергеем Есениным – это естественно, потому что это была очень большая и значимая часть ее жизни. Но вся ее жизнь настолько богата событиями, невероятными перипетиями – ее романы, фантазии, творчество, новаторство – всего так много, что вполне хватило бы на несколько жизней. И еще там очень много трагедий…

Айседору Дункан писали и лепили практически все выдающиеся художники и скульпторы ее времени. Знаменитый театр на Елисейских Полях украшен барельефами с изображением танца Айседоры Дункан. Ее портретировал Бакст, ее лепил Роден. А по силе воздействия на зрителей, пожалуй, ее можно сравнить с Анной Павловой или столь близкой и любимой нами Майей Плисецкой. Не случайно Морис Бежар в 1976 году создал для Майи Плисецкой монобалет «Айседора». Спектакль, в котором Плисецкая была великолепна! К образу Айседоры обращался и английский хореограф Фредерик Аштон – он поставил свою «Айседору» для английской балерины Линн Сеймур.

И в мою жизнь Айседора тоже несколько раз очень активно «стучалась» – я получала приглашения сыграть ее в

драматическом спектакле, в кино. Но каждый раз спектакль затрагивал непростой период жизни Дункан и Есенина, и если возможно выстроить траекторию, то это, наверное, траектория вниз. А мне наиболее интересна она была именно в начале своей карьеры, когда ее идеи, ее новаторство только складывались. Однажды случай свел меня с литовским режиссером Йонасом Вайткусом. Мы разговорились, и я пожаловалась ему, что мне предложили сыграть Айседору, но так тяжело «входить» в этот негармоничный период ее жизни, и намного больше меня интересует ее творчество, чем отношения с Есениным. И тогда Йонас произнес потрясающую фразу: «Да, конечно, ведь самое главное – постараться понять, как из жизни, из быта, из реального возникает творчество. Как оно возникает из стакана воды, из звона бокалов, как у этой необыкновенной женщины рождались пластические образы из окружающего ее мира?» Мне эта мысль показалась грандиозной – она многое открыла мне в самом образе Айседоры Дункан.

Любопытно, что в предисловии к своей книге «Моя жизнь» она пишет: «Очень мало правды можно ждать от любой автобиографии». Наверное, это ключ к книге. И только в конце своей жизни Айседора Дункан признается, что это единственная вещь, которую она сделала исключительно для денег. Когда я прочитала эту автобиографическую книгу, то подумала: «Что может быть интересного в этой толстой тетке, которая, не владея никакой техникой, отрицая всякий профессионализм, полуголая скакала по сцене? Может быть, это был просто эпатаж?» Эта мысль так и осталась без ответа. Но время шло, жизнь часто ставила меня перед размышлениями об Айседоре Дункан, и мои впечатления и мысли кардинально изменились. Судьба ее трагична, но ее личность и вклад в развитие хореографического искусства, в изменение отношения к хореографии на сцене – к тому, под какую музыку можно и нужно существовать в танце – невероятно велики. И какими бы эпитетами ни награждали эту женщину на протяжении всей ее жизни – это были и немыслимые восторги, к ее ногам склонялись величайшие умы того времени, были и невероятные обвинения, многих она шокировала, – но никто не мог обвинить ее в отсутствии таланта.

Она родилась в Сан-Франциско в 1877 году. Ее настоящее имя – Изадора. Но когда она впервые приехала в Москву, ее сразу назвали Айседорой. Ее детство было очень необычным. Если ей задавали вопрос о том, когда она начала танцевать, она отвечала: «В утробе матери, под влиянием устриц и шампанского». Вероятнее всего, у ее матери, учительницы музыки, не было средств ни на то, ни на другое – отец оставил семью с четырьмя

детьми. Айседора была младшей, но, по ее словам, самой смелой. Жизнь семьи была необыкновенна: мать внушала детям, что можно прожить без хлеба, но нельзя прожить без музыки, поэзии, литературы и, конечно, танца. Дома много музицировали, пели, декламировали стихи, создавали собственный домашний театр. Дунканы жили бедно, но интересно.

Шестилетняя Айседора танцевала очень необычно. Ее единственный урок академического балета закончился удивительно: когда педагог попытался вывернуть ее ножки в первую позицию и попросил ее подняться на полупальцы, она с возмущением просьбу отвергла, сказав, что это уродство и заниматься этим она не будет никогда! Зато в этом же возрасте она начала сама давать уроки соседским девочкам. Школу она оставила так же моментально, как и академический балет, в тринадцать лет, сказав: «Какой в этом смысл?» И серьезно занялась музыкой и танцами.

Выступать она начала в четырнадцать лет в Чикаго и Нью-Йорке. Это было ужасно: она вынуждена была участвовать в массовых танцах, за которые ей платили десять долларов в неделю. Этого семье хватало на пропитание, но Айседора сразу же поняла, что это не для нее. Она пробует декламировать, петь, и опять все не то. В конце концов, она сама о себе заявила: «Что вы делаете? Почему вы не можете использовать мой гений?» Удивительная убежденность в своей гениальности сопровождала ее всю жизнь.

В Америке Айседора начала посещать студии Франсуа Дельсарта – педагога, в основе занятий которого лежала пластическая гимнастика, соединенная с актерским мастерством. Но все это была только база для ее собственных размышлений, потому что гений внутри ее самой, наверное, перерабатывал всю информацию совершенно нетрадиционно, невероятным образом. Главное, в чем начинает экспериментировать Айседора – пробует пластически интерпретировать музыку и, конечно, много импровизирует. Импровизирует движениями из разных танцев, иногда из гимнастики, хотя она всегда говорила, что гимнастикой не занималась никогда. А сама декларировала следующее: «Источником вдохновения мне служат деревья, волны, облака, чувства, соединяющие симпатии и страсть». Из этих импровизаций Айседора придумывала себе танцы. Она давала объявление в газеты и получала предложения выступать на семейных праздниках в богатых домах. Мать аккомпанировала ей, и под известную музыку классических композиторов она танцевала свои маленькие танцы. Ее первые танцы назывались «Танец веселья», «Дух весны», и с ними она получила первые

признания и аплодисменты. Но, увы, эти выступления всегда заканчивались милыми словами и ужином на кухне с прислугой. И она поняла: «Успех возможен только в Европе».

И в мае 1899 года семья Дункан в полном составе на грузовом судне отравилась в Европу. В своих мемуарах она писала, что этому предшествовал пожар дома, и это было символическое сжигание мостов. Но вполне возможно, это был просто образ. Они плыли в Европу в отсеке для перевозки скота. Спустя много лет, когда она уже путешествовала на роскошных лайнерах в каютах первого класса, то с улыбкой вспоминала ту первую поездку. А пока впереди – только волнение и неизвестность.

Семья Айседоры Дункан прибыла в Лондон. И тут случай улыбнулся ей: она узнала, что богатая американка устраивает у себя званые вечера. Айседора явилась в дом, предложила свои услуги, начала танцевать и имела там огромный успех. Появились первые знакомства, связи, круг ее почитателей постепенно расширялся, и родилась идея сделать сольную программу.

Но сольная программа – это очень непросто. В течение всего вечера выступать одной – физически и эмоционально это огромная нагрузка. Но Айседора ничего не боялась: она будет первой, кто решится танцевать под классическую музыку, первой, кто будет танцевать целиком симфонии Бетховена, большие фрагменты опер Глюка, оперы Вагнера, музыку Шопена и многих других композиторов. Свои программы она назвала «Свободным танцем». Для этого ей понадобился новый образ, и Айседора раз и навсегда отказывается от балетного костюма. Так как идеалом красоты для нее всегда служила античность, она оделась в греческую тунику, отказалась от обуви и выходила на сцену босая, часто с распущенными волосами. Это был шок! Невероятно, когда на сцене зритель видит женщину в отсутствие трико, с голыми ногами, в тунике, едва скрывающей тело, простоволосую, но потрясающе интересную. На первый взгляд ее танец совсем неприхотлив: он состоит из бега на полупальцах, из разных шагов, из простых, но грациозных поз, легких прыжков. Ее культ – естественность. Сама она говорила: «Нет ничего более ужасного и жалкого, чем жест без назначения и цели». Этот принцип Айседора возвела для себя в абсолют. Возможно, в наше время это звучит обычно, но если сегодня на академическом балетном спектакле вам скучно – значит, артисты на сцене отошли от этого принципа, потому что никогда не может быть скучен балет или любое движение, когда оно наполнено мыслью.

Приведу некоторые впечатления из моей жизни. Одно из них случилось в Париже, в престижном концертном зале, где

выступала современная, очень модная труппа. Зал был переполнен. Артисты танцевали в стиле свободной пластики, они были босы, у них отсутствовала профессиональная подготовка, и они создавали некий свой мир. Так же, как Айседора, они двигались перебежками, делали некие позы, иногда танцовщицу поднимали и бросали, и она падала, как ей было удобно… Одним словом, они существовали в свободном пространстве пластики. Но это было невероятно скучно, невероятно! И хотя зал в конце аплодировал, захлебываясь от восторга, я с недоумением смотрела по сторонам и думала, что люди аплодируют, чтобы не показаться… глупыми. Потому что это было очень неинтересно, и, наверное, они сами боялись собственных впечатлений.

Совсем другое впечатление у меня сложилось много лет назад на гастролях в Греции. Мы пришли в гости к человеку, который не имел никакого отношения к балету. Это был ювелир, который делал большие скидки всем артистам балета, потому что он беззаветно любил балет. В его доме оказались музыкальные инструменты, и кто-то из наших артистов заиграл на гитаре, кто-то – на пианино, мы танцевали. И вдруг полный и не очень молодой хозяин вечера сказал: «А сейчас я вам станцую». Признаться, мы были ошеломлены. Можно было предположить, что он станцует греческий или залихватский народный танец, но то, что произошло дальше – было чудом. Он включил магнитофон, и зазвучало белое адажио «Лебединого озера». Он взял белый платок, и началась магия: от него нельзя было оторвать глаз. Он совсем не пытался подражать балету, это было абсолютно далеко от того, о чем написана музыка Чайковского, но было такое глубокое сопереживание, такое невероятно оригинальное прочтение этой музыки во всей ее глубине, что забыть его танец было невозможно.

Движение, соединенное с мыслью, не может быть неинтересным! И революцию в этом произвела именно Дункан – она первая показала, что движение, наполненное содержанием и существующее параллельно или в глубине с музыкой и передающее смысл и существо звучащей музыки, является действительно невероятно интересным. Подхватив ее открытие, артисты академического балета очень быстро перегнали Дункан. Выступления Айседоры в России произвели огромное впечатление и на новаторов балета – Михаила Фокина и Александра Горского. Да, они обогнали ее, но она была – первой. Уже в первых европейских рецензиях писали: «Дункан танцует невиданно просто, естественно, как будто играет на лугу, и всем своим танцем она борется с обветшалым балетом. В этих жестах и прыжках, взмахах ног – столько экспрессии!» Айседора Дункан

стала родоначальницей нового танца – танца модерн.

В это же время складывалась ее внутренняя философия – она выступала как ярый враг балета и сама говорила: «Я – враг балета, который считаю фальшивым и нелепым искусством. Я – выразительница красоты. Не называйте меня танцовщицей. Когда я танцую босая, я принимаю греческие позы, как раз они являются естественными положениями». Айседора Дункан соединяла образ, который рождался в ней, с движением и всем своим телом заставляла зрителей зримо ощущать ту музыку, к которой она обращалась.

В 1900 году она переправилась через Ла-Манш и явилась покорять Париж. Время было удачное: в Париже проходила Всемирная выставка, и туда съехался весь мир. Дункан никогда не упускала возможности посетить музей и вдохновиться искусством живописи. В одном из павильонов она познакомилась со своим первым импресарио Чарльзом Галле. В Париже вокруг нее сложился круг удивительных почитателей, среди которых Огюст Роден, братья Люмьер, которые пригласили ее сниматься в кино. Среди ее почитателей – писатели, художники, актриса Сара Бернар. Материальные дела Дункан начали поправляться, и вместе с семьей она решила поехать в Грецию, которая всегда манила ее. В душе она строила воздушные замки, которые всегда разбивались, но она не переставала их строить и следовать за своей мечтой.

Итак, Айседора в Греции. Она ходит по улицам в греческом хитоне, она танцует в Акрополе, чтобы напитаться этим духом самой. Она покупает участок земли: ее мечта – построить храм и создать в нем балетную школу. Она «обтанцовывает» несуществующий фундамент. Ей казалось, что постройка этого здания принесет ей особое счастье. Строительство началось, но скоро стало понятно, что в радиусе нескольких километров нет воды, и Айседоре пришлось распрощаться со своей идеей.

Однажды Айседора Дункан участвовала в гастролях танцовщицы Лои Фуллер, они вместе создали спектакль. Возможно, это было для нее показательным, чтобы еще раз убедиться, что она не может соседствовать ни с кем, она – одиночка. На гастролях в Вене к Айседоре подошел импресарио Александр Гросс и предложил контракт на сольные программы в Будапеште.

Шел 1902 год. Вокруг Дункан снова круг почитателей, не таких именитых, как в Париже, но зато студенты – люди, очень увлеченные ее танцем, ее спектаклями. Перед началом спектакля Дункан выступала с маленькой речью: «Я хочу, чтобы люди стали здоровыми и красивыми, хочу вернуть миру утраченную

гармонию. Волны, ветер, земля находятся в гармонии. Дикие животные, лишенные свободы, теряют способность двигаться в гармонии с природой. Так и я, танцовщица, не буду танцевать для вас в обличии нимфы или феи, но буду танцевать как женщина во всем величии и чистоте». Дункан почитала Ницше и особенно его труд «Рождение трагедии из духа музыки». Она называла эту работу своей библией и не расставалась с ней всю жизнь. Она взяла Ницше на щит, ей особо нравилась идея высочайшего ума в свободном теле.

Лето 1904 года Дункан провела в Байройте, где слушала оперы Вагнера. Она познакомилась с вдовой Вагнера – Козимой, дочерью Листа. Танцевала в опере «Тангейзер». Чопорная мадам Вагнер пыталась прислать ей сорочку, чтобы она надела ее под прозрачную тунику, но Айседора и не подумала этого сделать – она танцевала, как всегда, уверенная в своей правоте и безупречности своей наготы. С тех пор Вагнер стал одним из любимых ее композиторов. Она говорила, что источником ее искусства были Бетховен, Вагнер и Ницше: Бетховен открыл ей ритм, Вагнер – форму, а Ницше – душу. И еще она скажет, что ее религия – это танец.

На гастролях в Германии случилось невероятное: немецкая публика просто сходила с ума от того, что делала Айседора. Это удивительное качество немецкого зрителя, которое я для себя открыла, когда слушала многочасовые оперы Вагнера в Мюнхене. Я была удивлена тем, как публика слушает – затаив дыхание, не шелохнувшись, удивительно романтично воспринимая это действо. В антракте эта же публика с удовольствием употребляла пиво с сосисками, а потом – опять была готова поддаться этому обману и подняться на очень большую высоту романтичности. Немецкая публика, как никакая другая, всегда превозносила Айседору. Можно сказать, что это был пик ее жизни, который немного свел и ее с ума, потому что такого поклонения она не ожидала: несмотря на то, что внутренне она считала себя гением, все-таки была не совсем готова к нему. Это еще один феномен. Сама она об этом периоде жизни говорила: «Я как Наполеон – брала города штурмом. В Берлине после двухчасового выступления публика отказалась покинуть театр, требуя бесконечных повторений. И под конец в порыве исступления зрители взобрались за рампу. Сотни студентов вскарабкались на сцену, и мне грозила опасность быть раздавленной насмерть слишком пылким поклонением. В течение многих последующих вечеров они выпрягали лошадей моей кареты и с триумфом везли меня по улицам к гостинице».

Для своих выступлений Айседора придумывала удивительные

обрамления. Голубые кулисы, голубой задник, голубое пространство – и движущаяся легкая фигура в светлом хитоне. Это она придумала еще в детстве и была удивлена, когда в Германии ее обвинили в плагиате. Обвинения она услышала от известнейшего немецкого режиссера и сценографа Гордона Крэга. Они встретились в 1904 году, и она вспоминала: «Во время танца я не обращаю внимания на зрителей, но в этот вечер я увидела человека. Весь вечер я физически чувствовала его присутствие. По окончании спектакля в мою уборную вошло прекрасное, но сердитое существо:

– Вы чудесны! – воскликнул он. – Вы удивительны! Но зачем вы украли мои идеи и эти декорации?

– О чем вы говорите? Это мои голубые занавеси, я придумала перед ними танцевать, когда мне было пять лет.

– Нет, это моя идея! Это принадлежит мне! Но именно вы – та, которую я представлял в моих декорациях.

Крэг был высок и гибок, с чудным лицом, его глаза сверкали огнем под стеклами очков. Он производил впечатление слабости и нежности».

Они, действительно, во многом были похожи: оба – реформаторы театра, оба находились в бесконечном поиске. Гордон Крэг сыграет большую роль в ее жизни – он станет отцом ее дочери. Его, единственного, в своих воспоминаниях она назовет настоящим именем. «Я нашла плоть своей плоти и кровь своей крови», – писала Айседора. А он восклицал: «Ты – моя сестра, и я чувствую что-то преступное в нашей любви!»

Крэг был не первым возлюбленным Айседоры. Первого мужчину Дункан в своих воспоминаниях называла «Ромео»: это был актер Венгерского королевского театра Оскар Бележий, и он много раз играл этого шекспировского героя. Но роман был недолгим. А Крэгу и Дункан было интересно друг с другом, они много спорили. Спорили о театре: Крэг проповедовал современные теперь теории растворения актера в пространстве режиссера, когда актер становится краской в руках режиссера (сегодня мы можем это видеть практически везде). А Дункан, будучи яркой личностью, не могла с этим согласиться: она считала, что актер, пусть танцующий, всегда – Его величество Актер. Различались и взгляды на семью: Айседора декларировала отказ от законного брака. Когда у них родилась дочь, отец дал ей поэтичное ирландское имя Дейдра. Айседора считала, что женщина имеет право иметь детей, но зачем ей иметь мужа, если она не может быть уверенной, что он станет хорошим отцом. Однако расставание с Крэгом стало большим ударом для нее. Она писала: «Я никогда не изменяла своим привязанностям и никогда

не покинула ни одного из них, если бы они сохранили мне верность».

Все больше и больше Айседору влекла мечта о школе. Возможно, это была главная утопия ее жизни – она хотела воспитывать детей в духе античной красоты: «Прежде всего я научу маленьких детей дышать, вибрировать, чувствовать. Научу ребенка поднимать руки к небу, чтобы в этом движении он постигал бесконечность вселенной. Учить ребенка чудесам и красоте окружающего, его бесконечного движения. А разве можно научить танцу? У кого есть призвание – тот просто танцует, живет танцем». Такова была программа школы. А когда у Дункан спрашивали, как она собирается этого добиваться, она говорила: «Это так просто». А как, она не могла ответить. Но была убеждена, что она знает – как.

Первую свою школу Айседора открыла в Берлине. Она набрала девочек на полный пансион, но средств катастрофически не хватало. Хотя она много зарабатывала, гонорары таяли на глазах. «Я хочу сохранить школу. Мне нужен меценат», – говорила она. И этот меценат в ее жизни появился. В своих воспоминаниях Айседора Дункан называла его Лоэнгрин – рыцарь-спаситель. Это был Парис Юджин Зингер, сын производителя швейных машин. С этого момента Айседора входит в полосу роскошной жизни. Помимо того, что Зингер взял на себя расходы по содержанию школы, он устраивал приемы, ужины, путешествия на яхтах. Айседора начала одеваться у Поля Пуаре и стала одной из любимейших его моделей. Именно для нее он отказался от корсетов и создал туалеты на основе греческой туники и природных локальных цветов. Зингер будет помогать ей еще долго, даже после того, как они окончательно расстанутся. В 1910 году у пары родился сын Патрик, прелестный настолько, что в годовалом возрасте его изображение будет появляться в рекламе французского мыла.

Январь 1913 года стал трагичным для Айседоры Дункан. В это время она много гастролировала по миру, долго не видела детей. В Париже Айседора собрала всю семью – приехали ее дети, мать, сестра, братья. В один из выходных дней она отправила детей на машине в Версаль, а сама осталась в студии. Она была беззаботна, ни о чем не подозревала, вечером ее ждал ужин с Зингером. И вдруг раздался страшный крик: «Дети погибли!» Это была нелепая, трагическая катастрофа: на мосту у автомобиля заглох мотор, водитель вышел из машины, не поставив ее на ручной тормоз, неожиданно машина с детьми покатилась и рухнула в Сену.

Волосы Айседоры побелели за один день. Она очень долго не

могла вернуться к выступлениям. Думала, что не вернется никогда. Она не знала, что теперь делать со своей жизнью. Давняя подруга Элеонора Дузе позвала ее приехать в Италию, чтобы отвлечься. В Италии Айседора решилась на безумство: она забеременела от случайного мужчины, что окончательно привело к разрыву с Зингером. Ей казалось, что это поможет вернуть ее к жизни. Но когда родился мальчик, он не прожил и нескольких часов. Это было 1 августа 1914 года. В этот день во Франции была объявлена всеобщая мобилизация – началась Первая мировая война.

Во время войны Айседора с девочками из своей школы отправилась в турне по Америке, где она была вынуждена вернуться на сцену. Но все ее возвращения на Родину ни разу не принесли ей удовлетворения. Она никогда не будет признана на Родине. Турне было неудачным: никто не питал к ней теплых чувств, никто не пытался понять ее творчество. Это показательно – возможно, дух Америки не соответствовал духу творчества Дункан. В творчестве своем она была абсолютным гением, и на сцене она была гением духовного порядка, что совершенно не нужно было американскому зрителю того времени.

В это время в России произошла революция, которую Айседора восторженно приветствовала. Будучи в душе революционеркой, она не могла иначе отнестись к этому событию. Может быть, поэтому для нее особо откроется пролетарская Россия.

Появление Дункан в России – событие, безусловно, историческое. Она со своим свободным танцем обозначила новый путь и, можно сказать, начала новую историю танцевального развития. Впервые на гастроли в Россию Дункан приехала в 1905 году. Приехала по контракту, уже в статусе «звезды». Она была молода и полна сил. Такой Айседоре рукоплескали Петербург и Москва. В числе ее почитателей были и студенты, и интеллигенция, и те, кто никогда не видел академический балет, и те, кто невероятно любил его. Концерты ее собирали полные залы. Чаще всего она танцевала на сцене Дворянских собраний Москвы и Петербурга. Философов, деятелей театра, поэтов-символистов, художников «Мира искусства» – всех можно было увидеть на ее спектаклях. Им нравилось, что Айседора, как и они, черпает в античности свое вдохновение, а их вдохновляло свободное тело Айседоры.

Завязалась ее дружба со Станиславским, который говорил: «Дункан – мыслитель. Я спросил, у кого она училась танцам? Она ответила: «У Терпсихоры. Я танцевала с того момента, как научилась стоять на ногах. Танцую всю жизнь, а прежде, чем идти

на сцену, я должна вложить себе в душу какой-то мотор. Он начинает внутри работать, и тогда руки, ноги и тело помимо воли моей будут двигаться». Это – удивительное описание ее собственного метода танца, некоего настроя, концентрации, которая шла, безусловно, от музыки, которую ей предстояло интерпретировать. И только когда ее сосредоточенность, ее умение настраиваться на частоту, созвучную музыке, начинали работать, только тогда она начинала двигаться.

Поклонниками Дункан в то время были и деятели балетного театра. Среди них – хореографы Александр Горский и Михаил Фокин. «Танцы Дункан привели меня в такой восторг! Я нашел в них элементы того, что сам проповедовал», – говорил Фокин. И, конечно, ее горячо приветствовал Дягилев, он задавал тон в обществе. Айседора в ее первые приезды в Россию была в невероятной моде. С ней знакомятся «звезды» Мариинской сцены Матильда Кшесинская и Анна Павлова. Сама Дункан забавно описывает эти встречи: «Меня посетила маленькая дама, закутанная в соболя, украшенная бриллиантами и жемчугом. К моему изумлению, она назвала себя «балерина Кшесинская», пришла приветствовать меня от имени русского балета и пригласить на спектакль в Мариинский театр. Вечером отапливаемая карета отвезла меня в театр. Я носила сандалии и короткую тунику и, наверное, странно выглядела в ложе среди богачей и аристократов. Я – враг балета, но нельзя не аплодировать русским балеринам». А несколько дней спустя ее пригласила великая Павлова на свой спектакль «Жизель». И опять Дункан вынуждена признать академический балет. Она вспоминала: «Несмотря на то, что движения ее противоречили моему артистическому и человеческому чувству, я горячо аплодировала Павловой. За ужином в доме балерины, который был скромнее дворца Кшесинской, я сидела между Бакстом и Бенуа. Здесь я впервые встретила Дягилева и тут же вступила с ним в горячий спор об искусстве танца».

Что же и как танцует Дункан в ту пору в России? Впечатления зрителей неоднозначны, но среди них есть очень интересные. Вот что вспоминал Максимилиан Волошин: «Почти нагая, прикрытая только прозрачной туникой, легкой, как ткани на нимфах Боттичелли… Ее пальцы зацветают на концах рук, как завязи белых лилий на статуе Бернини. В основе ее танца – прирожденное чувство ритма. Она – вне канонов красоты. Трагическая, с лицом ребенка дает бетховенский вечер, танцует Седьмую симфонию и Лунную сонату».

Итак, она танцует Седьмую симфонию Бетховена, она устраивает шопеновский вечер, наполненный вальсами,

мазурками, ноктюрнами. Она выступает и никого не оставляет равнодушным. Она, действительно, переворачивает привычные устои отношения к танцу. Доказывает, что танцевать на великую классическую музыку можно и очень интересно. Хореографом своих номеров и спектаклей всегда была она сама, и сама же была самым большим вдохновением для себя. Поэтому все, что она делала – это импровизация на тему ей самой близких образов, впечатлений, мыслей. Все, кто это видел, оставались под огромным впечатлением. Многие говорили: «Выходит на сцену женщина – крупноватая, с крупными ногами, почти голая, но начинает танцевать и – захватывает зал».

Если настроиться на волну Айседоры и задуматься, как это у нее происходило, то можно попробовать это сделать (хотя бы в качестве эксперимента). Возможно, слушая прелюдию Шопена, она настраивалась на ее лад. Или вдохновением вечера для нее становился подаренный накануне цветок, и сегодня она могла срывать лепестки этого цветка – ее руки начинали жить, и от этого рождался образ. Завтра она могла в этой же прелюдии прижимать и сохранять этот цветок, и как можно дольше длить аромат цветка, который она вдыхала. Послезавтра в этой же прелюдии ей захотелось побежать с этим цветком.

Феномен и невероятность того, что видел каждый художник, сидящий в зале, – это подтверждение его собственных идей и открытий. Например, Станиславский, работавший над своей системой, основа которой – «происходящее на сцене должно происходить здесь и сейчас». Конечно, он видел подтверждение своих идей. Подтверждение своих открытий могли видеть художники из «Мира искусства» в том, как существовала Айседора, поэтому им хотелось запечатлеть ее облик в рисунках. Балетные артисты и хореографы, как Фокин, не могли не вынести с ее спектаклей потрясение и убежденность в правильном пути их самих. Например, я танцевала номер в хореографии Анны Павловой на музыку романса Рубинштейна «Ночь», и этот номер явно поставлен под впечатлением от танцев Айседоры Дункан: вся пластика, античный хитон, покрывало, в котором сначала выходила Павлова, и гирлянды цветов, которые она разбрасывала по ходу номера, – все это абсолютные веяния Дункан. Думаю, что ни один из артистов балета того времени не остался равнодушным к тому, что видел на спектаклях Айседоры. Они могли говорить, что все довольно просто с точки зрения хореографии, но у ее танцев, кому-то казавшихся дилетантскими, был ореол мистики. В ее пластических ходах, взлетах, падениях, жестах, можно было увидеть то борьбу, то мольбу…

После Айседора приезжала в Россию в 1907, 1909 годах,

потом – в 1911 и 1914-м и затем – в 1917 году. Дункан писала в Россию письма, полные симпатии к Советской России, к революции и большевикам. Она выражала надежду в который раз открыть свою школу. И в 1921 году Айседора получила долгожданный ответ: «…Одно только советское правительство может Вас понять. Приезжайте, мы создадим вашу школу».

Конечно, Дункан собралась в Россию. Она уже немолода, погрузнела, ее сценическая карьера подошла к закату. Наверное, для ее стиля существования на сцене юность и легкость тела восполняли отсутствие профессионализма и были ключом к сердцам зрителей. Хотя дух ее по-прежнему был творческим и горел, но форму, конечно, зритель хотел видеть другую. Итак, Айседора в России: «Я шагнула на палубу, покинув свое прошлое, без платья. Хотелось жить в красной блузе среди товарищей в идеальном государстве коммунизма. Сердце трепетало от радости – вот он, новый мир, он уже создан. Мое творчество и жизнь станут частицей прекрасного будущего». С этой патетики началась самая тяжелая пора ее жизни. Жизнь пошла по нисходящей, и как трагично то, что она этого не понимала или не хотела понимать. Символично, что написанная ею книга «Моя жизнь» заканчивается именно на этом периоде. Дальнейшее нам известно уже не из ее воспоминаний.

В Москву Дункан приехала вместе с приемной дочерью и ученицей Ирмой Эрих-Гримм. Их никто не встретил, и они сами добрались до гостиницы «Савой». Оттуда позвонили Луначарскому, а нарком просвещения знал Айседору-танцовщицу, когда она была еще юной. По распоряжению Луначарского ей нашли пристанище в доме гастролирующей тогда балерины Екатерины Гельцер. При встрече Луначарский увидел перед собой женщину, которая много пережила. Она пополнела, стала красить волосы, поседевшие после смерти детей, в темно-рыжий цвет, но у нее по-прежнему были фаянсово-голубые, очень наивные, ласковые глаза. Она уверяла, что ей ничего не нужно, что она готова есть хлеб и воду, и говорила: «Дайте мне тысячу детей из пролетарских семей, и я сделаю из них настоящих людей. Все мои надежды на революцию, на товарищей. Ничего, что вы бедны и что вокруг голод. Мы будем танцевать!» Слезы лились потоком из ее глаз, когда она это говорила, но школа все-таки состоялась. Дункан набрала пятьдесят девочек из неимущих семей, Луначарский нашел для нее особняк на Пречистенке, а действительность Айседора начала воспринимать как безостановочный карнавал. Она носила шинель и платок, включила в свои программы «Интернационал» и «Марсельезу» и заявляла, что коммунисткой она была с детства.

Она била себя в грудь и кричала: «Я – Красная, Красная!», и гордилась букетом цветов, который прислал ей Ленин.

Думаю, что для детей того голодного времени ее школа была каким-то островком красоты и гармонии. Они хотя бы не слушали ужасные разгульные уличные песни, а пытались понять музыку Шопена и Бетховена. Может быть, в этом было спасение.

Когда Айседора впервые выступила на сцене Большого театра с оркестром, которым дирижировал Голованов, это был невероятный успех. Учениц ее школы стали трогательно называть «дунканятами». Сама она практически уже не танцевала, а скорее мимировала под музыку Бетховена и Чайковского, и из зала раздавались крики: «Айседора, живи у нас! Танцуй с нами!»

Да, мечта Айседоры – школа – осуществилась, но денег опять катастрофически не хватало. Советское правительство недолго пеклось об этой школе. В Москве было жить тяжело, и Дункан решила уехать в Европу, чтобы заработать на содержание своих «дунканят». И именно в этот момент в ее жизни появляется серьезный повод, чтобы остаться: им стал русский поэт Сергей Есенин.

Их первую встречу очевидцы описывают по-разному. В тот вечер Дункан выступала в студии художника Якулова, куда приехал и Есенин. Айседора увидела прекрасное лицо, обрамленное золотыми кудрями, голубые глаза… Он как-то сразу напомнил ей сына Патрика. То, что случилось – произошло молниеносно: Есенин был покорен ее танцем, она – звучанием его стихов. Только звучанием, ведь она ни слова не понимала по-русски. Она открыла объятия, он упал на колени, прижимая ее к себе, кричал: «Моя! Моя!» А потом пустился вприсядку, чем сразил Айседору окончательно.

Их роман завязался бурно, и Есенин быстро переехал в ее дом на Пречистенку вместе с вещами и шлейфом гуляк – компанией, которая всегда сопровождала его, где бы он ни был. За их обреченной любовью московская интеллигенция следила с интересом и непониманием. Удивительны слова Горького по этому поводу: «Эта знаменитая женщина не первой молодости, приводившая в восторг эстетов, рядом с этим маленьким рязанским поэтом казалась совершенным олицетворением всего того, что ему не нужно». Во всех интервью Айседора уверяла, что поэзия Есенина прекрасна, хотя она воспринимала ее только на слух, пыталась даже танцевать его поэзию.

Любил ли Есенин? Ему – двадцать шесть, ей – сорок пять… Любил ли он ее, или ее славу, ее имя – кто может знать ответ? Сама Айседора говорила: «Всякий раз, когда ко мне приходила новая любовь, то в облике демона, то в облике ангела или

простого смертного, я верила, что это – тот единственный, которого я столько ждала». Невероятно, но накануне поездки в Россию она была у гадалки, и та предсказала ей скорое замужество. Айседора расхохоталась и сказала, что она никогда не выйдет замуж – она была убежденной противницей брака. На что гадалка ответила: «Поживем – увидим».

Весной 1922 года Айседора и Есенин отправились в зарубежное турне. Накануне они поженились, и русский поэт Сергей Есенин стал единственным официальным мужем Айседоры Дункан. Может быть, это было сделано потому, что советское правительство опасалось выпустить из страны строптивого поэта, а может быть, для того, чтобы в Америке была возможность жить в одном номере, но – брак был заключен и Айседора взяла двойную фамилию. Она возлагала большие надежды на поездку. Ей казалось, что если она вырвет из привычной среды неугомонного супруга, то он изменится. Но, конечно, этого не произошло.

Поездка оказалась очень непростой: погрузневшую Айседору уже не ждал триумф в Европе, Есенин чувствовал себя абсолютно ненужным и непонятым со своими русскими стихами:

> Не гляди на ее запястья и с плечей ее льющийся шелк.
> Я искал в этой женщине счастья, а нечаянно гибель нашел.
> Я не знал, что любовь – зараза, я не знал, что любовь – чума,
> Подошла и прищуренным глазом хулигана свела с ума.

Он пустился во все тяжкие, из магазинов на имя Дункан приходили несметные счета, а она только тихо говорила: «Но он же был лишен всего этого, он – как ребенок, нельзя его за это ругать». В Америке все стало еще хуже, потому что Айседору лишили гражданства за связь с «Красными» и подозревали в шпионаже. Крайне неудачные гастроли осложнились запоями Есенина, а в нетрезвом состоянии он распускал руки и звал ее Донькой. Она лишь отвечала: «Золотая голова». Дункан привезла мужа обратно в Россию, и через некоторое время после бурных ссор они расстались.

После разрыва с Есениным Дункан пыталась забыться в новом турне по югу России. Она проехала по Украине, Кавказу, Средней Азии – ничего хорошего из экстремальных гастролей по нищей стране не вышло. Она вернулась в Москву и нашла свою школу под угрозой закрытия. Тогда Айседора срочно улетела в Берлин, чтобы заработать на школу и спасти положение. Но в Европе

уставшую погрузневшую большевичку успех не ждал – все в прошлом. Дункан думала перевести свою школу в Европу, но Луначарский был против и поручил руководство школой Ирме – воспитаннице Айседоры Дункан. Школа просуществовала вплоть до весны 1941 года.

Весть о самоубийстве Есенина застала Айседору за границей. Шел 1926 год. Позже она признавалась: «Я плакала о нем столько долгих часов, что, кажется, он истощил всю мою способность к страданию. Я же прохожу сейчас полосу таких беспрерывных невзгод, что меня часто искушает мысль последовать его примеру». Она отказалась от наследства, хотя у нее были права жены, отказалась от авторских прав в пользу его сестер, несмотря на свое тяжелое материальное положение. А чтобы поправить дела – согласилась написать мемуары «Моя жизнь». Ее просили описать «побольше нюансов о любовных приключениях», и можно предположить, что она многое там приукрасила специально, чтобы удовлетворить заказчиков. Напомню, что потом она скажет: «Это единственная вещь, которую я сделала только ради денег».

Айседора вошла в последний год своей жизни. Она пыталась заработать редкими выступлениями, но они уже не приносили ей ни радости, ни ощутимых доходов. А если появлялись деньги – иногда друзья помогали ей – они тут же исчезали… Она писала подруге: «Иногда у меня нет денег на шампунь. Так и живу».

В Ницце завязался ее последний роман с молодым русским пианистом Виктором Серовым. «Мне осталась выпивка да мальчик», – говорила Дункан.

Летом 1927 года Айседора дала последний концерт в Париже и простилась со сценой. «Я больше не танцую», – сказала она после большой программы. В концерте она танцевала вторую часть «Неоконченной симфонии» Шуберта, «Смерть Изольды» Вагнера, «Аве-Марию» Баха – Гуно. Это стало прощанием и со сценой, и с Парижем, и с танцем, и с жизнью…

День 14 сентября 1927 года в Ницце выдался жарким. Айседора решила прокатиться на гоночном автомобиле «Бугатти». Сиденья в автомобиле были низкие, на уровне колес. В предвкушении новых ощущений она, нарядная, села в автомобиль, набросила красную шаль с длинной бахромой и произнесла последние, пророческие слова: «Прощайте, друзья! Я иду к славе!» Неожиданно шарф, слетев с плеча, намотался на колесо, и Айседора Дункан была задушена этим шарфом в то же мгновение, как машина тронулась с места.

Пророческими словами и нелепейшей смертью 50-летняя Айседора поставила последнюю точку в своей яркой и странной жизни. Странной своими утопическими идеями, ведь она так и не

поняла – создавая свои утопии и свою религию, она открывала дверь в никуда. Она так и не осмыслила то, как из-под ее ног выбивались ступени, она не раскрыла глаза навстречу реальности, и, увы, эта гениальная женщина потеряла все, так и не найдя истинного смысла применения своего таланта. В некрологе Жан Кокто напишет: «Конец Айседоры превосходен. Он явился ужасом, после которого остаешься спокойным».

Айседора Дункан стала легендой. Неудивительно, что после нее не осталось учениц. Это тоже знак – она была феноменальна и одинока. У нее нет последователей, и школа ее забыта. «Я не выдумывала мой танец, – неоднократно повторяла она, – он существовал до меня, но пребывал во сне. Я лишь открыла и пробудила его».

В есенинской поэзии нашлось не так много места для Айседоры, и это в большей степени горькие и разочарованные стихи:

Не знаю, не помню, в одном селе,
А может, в Калуге, а может, в Рязани,
Жил мальчик в простой крестьянской семье,
Желтоволосый, с голубыми глазами…
И вот стал он взрослым, к тому ж поэт,
Хоть с небольшой, но ухватистой силою,
И какую-то женщину сорока с лишним лет
Называл скверной девочкой и своею милою.

Санкт-Петербург – Ленинград

Анна Павлова (1881–1931)

Имя Анны Павловой для тех, кто связан с искусством балета, сродни имени Пушкина в литературе. Как у каждого человека есть свой Пушкин, так у каждого человека есть и своя Павлова. Она по праву стала символом русского балета, ее роль в нем неоценима.

Мое детство, да и вся жизнь пронизана ее образами и мыслями, и ее музыкой, разговорами о ней. В доме моих родителей, мамы – актрисы Маргариты Жигуновой-Лиепа и отца Мариса Лиепы, хранилось много реликвий, связанных с этой удивительной балериной. С детства я помню рисунок ножки Анны Павловой, множество ее прекрасных портретов, в коллекции отца хранился веер, принадлежавший некогда этой замечательной балерине.

Несмотря на то, что мировая печать уделяла Павловой внимания больше, чем любой другой балерине, жившей до или после нее, ее артистическая деятельность и личная жизнь весьма редко давали пищу для сенсаций. Почему же тогда интересна ее жизнь? Жизнь, которую не коснулась сплетня, жизнь, которая отмечена одной, вовсе не возбуждающей всеобщего интереса чертой, – беззаветной любовью к искусству. Ее жизнь действительно окутана тайной, и в ней много недосказанности, начиная с года ее рождения, который в разных источниках варьируется от 1881 до 1885 года. Отец – по разным сведениям – отставной солдат лейб-гвардии Преображенского полка или еврейский банкир. Отчество ее – Матвеевна, а по другим источникам – Павловна. В десять лет она поступает в Императорское театральное училище Санкт-Петербурга. Для незаконнорожденной девочки государственный пансион полного обеспечения, где еще обучали профессии, был спасением.

Анна Павлова писала: «Мать моя была очень религиозной женщиной, она и меня научила креститься и молиться перед иконами. Богородица с печальным кротким ликом, глядевшая на меня из серебряной ризы, стала моим другом. Каждое утро и каждый вечер я разговаривала с ней, поверяя ей все свои детские радости и горести. Мы были бедны, очень бедны, но мама всегда ухитрялась по большим праздникам доставить мне какое-нибудь удовольствие. На Пасху – огромное яйцо, начиненное игрушками, на Рождество – елочку, увешанную золотыми орехами. А раз, когда мне было восемь лет, она объявила, что мы поедем в Мариинский театр. Я взволновалась, я никогда еще не была в театре и допытывалась у матери, что же там будут представлять.

Она рассказала мне в ответ сказку о Спящей красавице, которую я очень любила и которую мама рассказывала мне уже сто тысяч раз. Только что выпавший снег сверкал при свете фонарей, когда мы ехали в Мариинский, и сани наши бесшумно скользили по замерзшей дороге. Я, счастливая, прижалась к матери, которая обняла меня, говоря: «Вот ты и увидишь волшебниц». Еще несколько минут, и передо мной открылся неведомый мир… Когда взвился занавес, открыв раззолоченную залу дворца, я тихонько вскрикнула от радости и, помню, закрыла лицо, когда на сцену выехала старая злая волшебница в карете, запряженной крысами. Во втором акте толпа мальчиков и девочек танцевала чудесный вальс. «Хотела бы ты так танцевать?» – с улыбкой спросила меня мама. «Нет, не так, я хочу танцевать так, как та красивая дама, что изображает Спящую красавицу. Когда-нибудь и я буду Спящей красавицей, и буду танцевать, как она, в этом самом театре». Мама засмеялась и назвала меня глупенькой, не подозревая, что я нашла свое призвание в жизни».

Так начала свою артистическую жизнь маленькая балерина Анна Павлова. Поступить в Императорскую балетную школу – все равно, что поступить в монастырь. Там царит железная дисциплина: каждое утро в восемь часов подъем, умывание холодной водой, молитва, которую нараспев читает воспитатель, на завтрак – чай и хлеб с маслом, затем урок танцев. Балетный зал высокий и светлый, на стенах – портреты государя. Занятия продолжаются до полудня, потом – второй завтрак, прогулка, и снова учеба до четырех, затем обед и другие дисциплины – музыка, фехтование, а иногда и репетиции танцев для участия в спектаклях Мариинского театра. Ужин в восемь, а в девять – уже в постели. Отмечу, что жизнь современных маленьких балерин ненамного отличается от распорядка дня, которым жила Анна Павлова. В детстве она была невероятно худа, думаю, что этим она открыла путь совершенно новой эстетике танца на балетной сцене. А в то время, в школе, ее дразнили «Нюра-швабра», поскольку было принято думать, что худоба – враг красоты. Многие считали, что Павлова нуждается в усиленном питании, она и сама от всей души старалась поправиться и глотала рыбий жир.

«Балет не терпит дилетантства», – это слова Павловой. Она, как никто другой, следовала этому девизу всю свою жизнь. В первых шагах в профессии ей очень повезло с педагогами, выдающимися мастерами сцены. Среди ее учителей – первая исполнительница роли Никии в «Баядерке» Екатерина Вазем, первый балетный принц и участник всех премьер Петипа Павел Гердт. Ему суждено было угадать, в чем особенность ее таланта.

Все ученицы без исключения, и Павлова тоже, были увлечены виртуозной техникой итальянской балерины Пьерины Леньяни. Именно она первой исполнила 32 фуэте. Но Гердту тяжело было видеть, как Павлова выполняет движения, которые под силу только мускулатуре итальянской танцовщицы. И он советовал ей не стремиться к эффектам, но Павлова была неутомима и позже много работала с итальянцем Энрико Чекетти, чтобы добиться совершенной техники. Хотя, наверное, секрет ее успеха был в том, что техника никогда не вставала на первое место, а Павлова взяла и подчинила технику выразительности.

На четвертом году обучения Анне Павловой, как одной из лучших учениц, дали дебют в бенефисе педагога Христиана Иогансона. Вместе с Михаилом Фокиным они танцевали небольшой дуэт в балете «Дочь фараона». Именно во время этого дебюта стало понятно, каким характером обладает Анна Павлова. Выполняя пируэты, Павлова потеряла контроль над своими движениями и с грохотом упала на суфлерскую будку спиной к зрительному залу. Смех зрителей, однако, ее не смутил, и с улыбкой на лице она склонилась в грациозном реверансе, благодаря публику за внимание, как будто ничего и не произошло и ни о каком несчастном случае не могло быть и речи.

Анна заканчивает Императорское хореографическое училище в 1899 году, в последний год уходящего века, и становится первой танцовщицей Мариинского театра. И это только середина карьерной лестницы: ей предстояло стать еще прима-балериной. Павлова с трепетом будет дебютировать в лучших балетах классического репертуара. Среди них – шедевры Мариуса Петипа «Пахита» и «Дочь фараона», «Баядерка», «Спящая красавица», «Раймонда». Этот хореограф поставил более 60 балетов. Француз по национальности, большую часть жизни он прожил в России и считал ее своей второй Родиной, хотя так и не выучил русский язык. До сих пор балеты Петипа для каждой балерины – это «высший пилотаж» классического танца.

Итак – на пороге XX век. И неугомонный Михаил Фокин, будущий реформатор, а пока частый партнер Анны Павловой, в репетициях спрашивал ее: «Неужели тебе не наскучили эти старые балеты?» Что же такое был старый балет, как мы сейчас можем это понять? И что же казалось таким рутинным Михаилу Фокину? Рутинным казалось то, что форма балета всегда была одна и та же, в третьем акте – дивертисмент с обязательным Па-де-де главных героев, костюмы переходили из одного балета в другой, и можно было не отличить пачку в балете «Баядерка» от пачки в балете «Спящая красавица». Как с юмором замечал Фокин, балерина выходила на сцену с той же прической, с

которой принимала вечером гостей у себя дома.

Михаил Фокин начал в 1906 году с постановки школьного спектакля «Сон в летнюю ночь». Своими новаторскими постановками он повел борьбу со всем обветшавшим и устаревшим в старом балете. Он искал для каждого балета свои средства выразительности, добивался единства костюма, игры, мимики, музыки. Считал, что надо использовать музыку классических композиторов для балета – Шопена, Бетховена, Моцарта. И Павлова становится идеальным партнером для этих поисков. Она с огромным удовольствием и интересом принимает участие в его первых хореографических опытах. Это были спектакли «Виноградная лоза», «Эвника», «Египетские ночи», «Шопениана». В своих воспоминаниях Фокин рассказывает, как перед премьерой балета «Египетские ночи» он пришел в гримерную Анны Павловой и стал наносить смуглый грим на ее руки и шею. Как ни странно, это было совершенно новаторски. И, безусловно, в постановках Фокина Павлова в первый раз смогла дать выход огромному артистическому дарованию, которое будет потом отличать ее во всех выходах на сцену.

Еще в 1907 году, став прима-балериной Мариинского театра, Павлова отправилась в первое самостоятельное турне в Стокгольм – Прагу – Берлин. А в 1909 году состоялись первые знаменитые «Русские сезоны» Сергея Дягилева в Париже, где Анна Павлова исполняла балет Фокина «Павильон Армиды» вместе с Вацлавом Нижинским, а также танцевала в балетах «Шопениана» и «Клеопатра». Именно изображение Павловой работы Валентина Серова украшало афишу первого «Русского сезона» в Париже. Но Павлова надолго не задержалась у Дягилева, в его прекрасной антрепризе. Она не хотела растворяться в великолепных постановках Фокина. Сама она говорила: «Спектакли Фокина так захватывают зрителя, что он уже не смотрит на отдельных исполнителей. Индивидуальность артиста пропадает для него. Париж знает русские балеты в постановках Фокина, но Париж не знает меня». В следующий раз они встретились только в 1913 году, когда Анна Павлова пригласила Михаила Фокина сделать постановки для ее собственной труппы.

Всю свою жизнь Павлова избегала предавать гласности свои личные дела. Правда, однажды она сказала: «Артист должен отказаться от брака, и все же, из уважения к моим английским друзьям, я должна была выйти за него замуж». Он – это Виктор Дандре, предприниматель, обер-прокурор Сената. Видимо, на одном человеке и замыкалась ее личная жизнь. Сначала он был поклонником балерины: именно он подарил ей белый зал с

большим портретом Тальони. Потом стал ее возлюбленным и бессменным директором труппы. Они поженились тайно спустя много-много лет, и даже близкие друзья не знали об этом. А когда узнали – для них это было большим сюрпризом. Говорят, что при совершении бракосочетания она сказала ему: «Только не смей никому говорить! Я – Павлова, а никакая-то там мадам Дандре».

Вначале их совместная жизнь была омрачена сложностями в финансовых делах, которые вел Дандре. В результате – долги и долговая тюрьма. И без помощи Павловой Дандре оттуда не выбрался бы. В 1913 году, когда Павлова навсегда покидает Россию, Дандре следует за ней, и они не расстаются всю жизнь: он делил с ней и радости, и трудности гастрольной жизни, пережил ее на тринадцать лет и похоронен рядом с ней. Биография Анны Павловой, которую написал Виктор Дандре, до сих пор остается одним из самых полных интересных свидетельств ее жизни. 1913 год как бы проводит черту в жизни Анны Павловой и делит ее на две части, вторая из которых – жизнь в скитаниях, за границей, вдалеке от Родины. Это был ее выбор. Этот путь принес ей мировую славу, и этот путь она прошла вместе с Виктором Дандре.

Во время гастролей Большого театра в Лондоне в 1989 году я встретилась с кураторами Музея Анны Павловой. В то время музей представлял собой всего лишь одну комнату в знаменитом особняке Айви-хаус в пригороде Лондона, где жила и отдыхала Анна Павлова. Лондон и для моего отца всегда был особым городом, там его очень любили. Именно там он получал восторженные рецензии в прессе, именно там написали: «Его мозг танцует, а тело думает». И люди, которые сохранили теплую память о моем отце, пригласили меня в Айви-хаус. Признаюсь, я ехала туда с трепетом, потому что образ Анны Павловой для меня – особый. Ее женственность, ее удивительное миссионерское служение искусству для меня, балерины, стало путеводной звездой. В Айви-хаусе кураторы музея трепетно сохраняли фотографии, кадры кинохроники. Все было пронизано такой любовью! Я подошла к тому месту, где раньше было озеро, вспомнила фотографию, на которой Анна Павлова сидит на краю этого озера и обнимает за шею своего любимого лебедя. Она была большой любительницей животных – у нее было несколько собак, кошка, уникальная коллекция птиц. Она была щедра на эмоции и чувства. Жизнь ее – это яркое выражение фантастической, незаурядной личности, которая проявлялась во всем.

Как сложилось решение Анны Павловой уехать из России и колесить по странам и континентам? Трудно сказать. Наверное,

за годы работы в Мариинском театре, за первые турне, которые состоялись в 1907–1908 годах, в ее душе сложилась цель, которой она потом служила всей своей жизнью. Этой целью стало просвещение людей и желание донести до каждого уголка Вселенной красоту балетного искусства. Это и стало ее миссией – открыть балет миру.

В начале XX века балет был очень мало известен как искусство. Если сейчас балет – элитарное искусство, то тогда он был суперэлитарным искусством: за исключением России и немного – Франции, его просто не было. И знаменитые «Русские сезоны» Сергея Дягилева стали революционными и открыли искусство балета миру. Во многом эти сезоны определили жизненный путь самой Павловой. Думается, что триумф «Русских сезонов» не стал внутренним и личным триумфом самой Павловой. Она была очень требовательной к себе, ревниво относилась к тому, что внимание Дягилева было больше приковано к Нижинскому, на которого строился репертуар. Как художник она не могла не оценить хореографию Фокина, которую сама танцевала в балетах, но она считала, что в балетах Фокина исполнитель растворяется, его не видно. Удивительно, но поначалу Павлова горячо разделила с Фокиным все новаторские идеи и стала для него лучшим партнером, творческим другом и соратником в его исканиях. И в то время ее безусловно называли революционеркой. Вероятно, больше всего Павловой импонировало то, что Фокин в своих спектаклях соединял танец и актерское искусство – танец становился говорящим. В этом была природа удивительного дара Павловой: делать танец говорящим. Во владении профессией она была безупречна. Те, кто могли обвинить Павлову в недостаточной техничности, замолкали, когда видели ее на сцене: секрет ее заключался в том, что она взяла технику и подчинила ее искусству. Но впоследствии, когда она увидела, как в балетах Дягилева все больше появляется современной пластики, суперсовременных сценических решений – она стала реакционеркой. Дошло до того, что, встречаясь с людьми, она могла спросить: «Скажите, вы на моей стороне или на стороне Дягилева?»

Еще до «Русских сезонов Павлова совершила несколько заграничных турне. Кстати, мне приятно было узнать, что ее первое турне началось с города Риги, где родился мой отец. После Риги шли Копенгаген, Стокгольм, Берлин. Где бы Анна Павлова ни появлялась – ее встречали овации зрителей. Думаю, что это был успех, с которым она не сталкивалась в Петербурге, хотя была успешной балериной и имела много поклонников. Помню рассказы моего отца о первых гастролях труппы Большого

театра в Америке, когда от театра их провожала толпа и несла их на руках. Сейчас такого не встретишь, а тогда балет «открывал Америку».

А Павлова своим искусством открывала балет миру. Куда бы она ни приезжала – это был фурор, переворот. В Стокгольме шведский король не пропускал ни одного ее представления. Ей была вручена государственная награда, ее пригласили на прием во дворец и прислали за ней золоченую карету. Я даже представляю, как она сидит в этой золотой карете и чувствует себя маленькой девочкой, вспоминая свое детство; ей и забавно, и волнительно, и радостно. Я чувствую ее характер. Из воспоминаний ее современников, тех, кто знал и любил ее, возникает этот образ – нервный, страстный, разный, но всегда интересный. Женщины с кипучей энергией, женщины, которая любила играть в карты, женщины, которая могла, будучи в Сан-Франциско, настоять, чтобы ее проводили в приморский притон, где она пожелала увидеть современные танцы моряков и их подружек. И она туда пошла и не просто смотрела: со своим партнером Мордкиным она пустилась танцевать! И это тоже Анна Павлова…

В ее воспоминаниях есть строчки: «Все шли за моим экипажем без криков и рукоплесканий, потом долго стояли под моим балконом. Я вышла на балкон, и меня встретили целой бурей рукоплесканий, почти ошеломивших меня после этого изумительного молчания. В благодарность я могла только кланяться. Я не знала, что делать. Потом сообразила: бросилась в комнату и стала бросать в толпу цветы, подаренные в этот вечер мне, – розы, лилии, фиалки, сирень… Долго-долго толпа не хотела расходиться. Растроганная до глубины души, я обратилась к своей горничной, спрашивая, чем я так очаровала их. «Сударыня, – ответила она, – вы подарили им минуту счастья, дав им на миг забыть свои заботы». Я не забуду этого ответа, с этого дня мое искусство получило для меня смысл и значение».

Наверное, эти первые гастроли многое дали Павловой для понимания того, как жить дальше. И, конечно, она столкнулась с необходимостью создать свой собственный репертуар. Возможно, путеводной звездой стал тот самый знаменитейший номер, который поставил для нее Михаил Фокин, – «Лебедь», или «Умирающий лебедь». Может быть, именно тогда она почувствовала, что в этих маленьких миниатюрах она гораздо лучше может раскрыться, и именно они становятся ее маленьким спектаклем. Так на протяжении ее жизни будут появляться удивительные жемчужины – «Калифорнийский мак», «Стрекоза», «Ночь». Лебедь – образ, рожденный Анной Павловой, стал не

только визитной карточкой великой балерины, но и символом русского балета. Личность Павловой придала образу Лебедя масштаб, трагическое звучание и необыкновенную красоту.

В Лондоне, на гастролях, мои английские друзья и поклонники балета спросили, не хочу ли я станцевать номер Павловой. «Какой?» – спросила я. Они предложили мне «Ночь» на музыку Рубинштейна. Я никогда не видела этого номера, но, как оказалось, у Павловой в Айви-хаусе была собственная кинокамера: она часто ставила ее и записывала свои танцы. В результате осталась большая кинотека с ее танцами. Для меня сделали ролик, и я посмотрела номер в исполнении Анны Павловой – «Ночь». Мне он очень понравился, этот номер вошел в мой первый творческий вечер и стал для меня особенным. Я долго его танцевала. Было очень трогательно, когда мои английские друзья принесли мне кусочек шелка с образцом цвета костюма жемчужно-серого оттенка. Этот номер очень артистичен: Павлова выходила с двумя гирляндами цветов в руках, на голове – легкое покрывало, которое она потом скидывала, разбрасывала гирлянды, и как будто бы освобождалась ее душа и открывалась Космосу.

В 1910 году Анна Павлова все реже появляется на сцене Мариинского театра, а ее гастрольные маршруты начинают пролегать по всему земному шару. Почему она обосновалась в Лондоне? Может быть, потому, что сразу почувствовала, как ее там полюбили. Ее первое выступление в 1910 году на сцене Палас-театра, где она выступала между эстрадными номерами, ничуть не принизило ее искусства, а наоборот, она стала притчей во языцех. Тогда говорили, что Павлова – это сумасшествие. Нормальным считалось вместо приветствия сказать друг другу: «Вы видели, как танцует Павлова?»

В 1913 году Павлова в последний раз приезжает в Петербург, чтобы станцевать Аспиччию в балете «Дочь фараона», в хореографии Мариуса Петипа. После этого она никогда не была в России и никогда больше не выходила на сцену Мариинского театра. А жизнь ее становится чередой непрерывных гастролей. Она в буквальном смысле живет в поездах, на кораблях, в автомобилях… она буквально живет на колесах. Ее можно назвать самой трудолюбивой балериной. Если перечислить все страны, где она была, и посмотреть на график ее жизни – трудно представить, как это можно выдержать. Она танцевала по семь дней в неделю, иногда сразу после спектакля спешила на поезд, чтобы потом ехать всю ночь и часть дня до следующей остановки, и там снова – подготовка к спектаклю.

В течение следующих одиннадцати лет Павлова объехала с

труппой почти весь свет. Она много раз была в США, Канаде, Аргентине, Бразилии, Панаме, Перу, Мексике. Она танцевала на аренах для боя быков и в шикарных театрах. Зачем ей нужна была такая жизнь? Могла бы она жить по-другому? Конечно, могла. С ее славой она могла жить совершенно спокойной жизнью, танцуя иногда на лучших сценах мира, не перетруждая себя. Ей нужны были деньги? Нет, на ее счету в американском банке было около полумиллиона долларов, сумма – безумная для того времени. Соломон Юрок, знаменитый американский импресарио, который в течение многих лет организовывал ее гастроли по Америке, оставил трогательные воспоминания о ней. Они были друзья, они были по-человечески очень близки. Именно Юрок считает, что рождением американского балета можно назвать тот день, когда Павлова первый раз выступила на сцене Метрополитен-Опера. Это было удивительно, потому что импресарио, который устраивал ее гастроли в Метрополитен (тогда это был не Соломон Юрок), побоялся отдать ей на целый вечер сцену и поставил ее спектакль «Коппелия» после оперы «Вертер». Опера закончилась в половине двенадцатого ночи, и в это время на сцене появилась Павлова. Публика была в недоумении и осталась в зале, скорее, из любопытства. Но это был настоящий фурор! С этого момента Павлова стала неизменно любима в Соединенных Штатах Америки и очень много там гастролировала.

Могла бы Анна Павлова жить комфортной жизнью? Конечно, могла. Но она живет в Айви-хаусе только две недели, а все остальное время путешествует и танцует. Например, в 1925 году за двадцать шесть недель она выступила в 77 городах и дала 238 представлений. Сама Павлова говорила: «Жизнь танцовщицы многие представляют себе легкомысленной – и напрасно. Балерине приходится жертвовать собой своему искусству. А награда ее в том, что иной раз удается заставить людей забыть свои огорчения и заботы».

Итак, она непрерывно колесит по свету со своей небольшой труппой, в составе которой интернациональные балерины. Матери многих молодых танцовщиц считали, что отпускать молодую девушку на гастроли с труппой Павловой совершенно безопасно, потому что в труппе царила атмосфера дисциплины, труда и жертвенного служения искусству балета. Как много трогательных эпизодов можно прочитать в воспоминаниях танцовщиц из труппы Анны Павловой. Кто-то рассказывает о том, как Павлова оберегала их нравственность: порою на переездах она ходила по вагону и смотрела, что они читают, а юные танцовщицы, конечно, находили уловки – они узнали, что Павлова доверяет журналу «Сатердей ивнинг пост», и в этот

объемистый журнал часто прятали бульварные романы. Тем не менее, Павлова ревниво следила за тем, чем живут юные артистки.

Однажды, после многонедельных поездок по Соединенным Штатам, труппа приехала в Вашингтон на три недели, но администрация не подумала о том, что нужно организовать балетные занятия перед выступлением. Артистки, конечно, обрадовались и пришли на спектакль непосредственно к началу. Вдруг раздается голос режиссера, который просит артисток подняться на сцену. На сцене Анна Павлова спрашивает каждую балерину: «Ты занималась сегодня?» – и в ответ слышит: «Нет». Тогда она говорит: «Я – Павлова, вы – кордебалет, я тренируюсь каждый день, а вы ничего не делаете. Итак, мы будем заниматься!» Все были ошеломлены: публика уже заняла свои места в зале, до начала спектакля осталось десять минут, а Павлова настояла, чтобы труппа делала балетный экзерсис. Артистки вспоминают, что Павлова сама занималась и сама давала урок. Так, как она занималась в тот вечер, та энергия, которую она вложила в этот балетный экзерсис, готова была сокрушить весь зал. Это был хороший урок для всех артисток.

Она очень серьезно относилась к каждому своему выходу на сцену, для нее все должно было быть безупречным – костюм, грим, подготовка к спектаклю. Как профессионал высокого уровня она не могла не понимать, что от многоразового исполнения одних и тех же вещей качество может теряться, может теряться глубина исполнения, поэтому она всегда очень много репетировала. Думаю, что это качество любого большого артиста. Мой отец, Марис Лиепа, говорил, что на сцену нужно выходить так, будто ты танцуешь последний раз. Он так и делал всю свою жизнь, и Павлова делала так же.

В череде беспрерывных гастролей она много раз бывала на Востоке. В Японии она вообще показала балет впервые. Для закрытого японского общества, с трудом воспринимавшего европейское искусство, приезд балетной труппы был невероятным событием. Восторг публики был неописуем! Здесь Анна Павлова тоже была первооткрывателем. Это сейчас Япония – одна из самых балетных стран: стоит появиться афише «Русский балет «Лебединое озеро» – огромные залы будут переполнены, билеты тут же раскупаются. И это достижение тех самых первых триумфальных гастролей Анны Павловой. Она не просто колесила по миру – она вникала в национальное искусство. Эти поездки для нее становились собиранием идей для новых танцев. В репертуаре ее гастролей было много танцевальных номеров, которые ей особенно шли: это были и мексиканские танцы, и

Лезгинка, и японский танец. Особо хочу отметить ее индийские гастроли и рассказать о той роли, которую она сыграла в возрождении национального танца Индии. Страна и самобытность культуры Индии поразили Анну Павлову. В первый приезд она целую ночь провела, любуясь Тадж-Махалом, в ожидании, когда над ним взойдет солнце. В Индии она нашла много друзей из мира искусства. Она просила, чтобы ей показали народные танцы, и была удивлена и разочарована, когда узнала, что индийские народные танцы утеряны. Она не могла и не хотела в это верить! И как бывает, что мысль притягивает события, так случилось и в этот раз: многие тосковали из-за того, что национальный индийский танец умирает, и фактически благодаря кипучей энергии и энтузиазму Анны Павловой возродился индийский народный танец. Помимо этого, сама культура Индии вдохновила ее на создание трех балетов на индийскую тему. Она нашла индийского танцовщика Удая Шанкара, который потом много лет был артистом ее труппы, ездил с ней по миру, позже обрел самостоятельность и стал одним из родоначальников возрождения национальной индийской танцевальной культуры. Поэтому имя Павловой для Индии, для индийского народного танца так же велико и значимо, как и для классического балета.

«Давайте танцевать все больше и больше. Давайте завоевывать танцами красоту. Но красота не терпит дилетантства… служить ей – значит посвятить себя ей целиком, без остатка», – призывала Павлова и следовала этому. Строгая к себе, она иногда была недовольна неизменным горячим приемом зрителей, когда чувствовала, что танцевала хуже, чем могла.

К 25-летию смерти Анны Павловой вышла книга воспоминаний о ней. Там есть трогательные слова знаменитого американского импресарио Соломона Юрока о том, как он возил Павлову по Соединенным Штатам много раз, и она ласково называла его Юрокчик. Интересно, что когда мой отец, Марис Лиепа, ездил в составе труппы Большого театра в Америку и первый раз привез в Америку восстановленный им балет «Видение розы», импресарио этих гастролей был все еще Соломон Юрок. А сам Юрок считал, что именно тогда, когда он увидел впервые «Лебедя» в исполнении Анны Павловой, пришло решение, что отныне будет заниматься работой с балетными артистами.

Последний раз они виделись в Англии – Павлова попросила его приехать повидаться. Он был в Париже, она танцевала в Англии, и, конечно, он приехал навестить ее. Несколько дней они гуляли по городу, говорили. Юрок очень сожалел, что не сможет

быть импресарио ее гастролей на следующий год. Что-то щемящее было в этой их встрече: может быть, гениям дана способность предчувствия – она как будто чувствовала, что они видятся в последний раз… А когда пришло время расставания, она вызвалась поехать провожать его на теплоход. Ее отговаривал Дандре, ее отговаривал Юрок – они хотели, чтобы она отдохнула и не утруждала себя поездкой, но она заплакала и сказала: «Как вы не понимаете, может быть, я никогда его не увижу?» И она поехала провожать его на теплоход, проверила, удобно ли он устроен, посмотрела, куда выходит окно его каюты, еще раз произнесла свое «Юрокчик». Они расстались. Когда он приехал в Америку, 20 января 1931 года, то прочел первое сообщение в газетах о том, что Анна Павлова, знаменитая русская балерина, впервые отменила свое выступление из-за болезни. Зная ее характер, он понял, что это серьезно… А 28 января 1931 года ее не стало, она не дожила до своего 50-летия ровно две недели. Ее последними словами были: «Приготовьте мне костюм Лебедя». Так может уйти из жизни только великая женщина и великая романтическая балерина.

Она навсегда осталась русской балериной, и в ее доме в Айви-хаус царила русская атмосфера. Она справляла русское Рождество и готовила подарки каждой балерине из своей труппы. На правах членов семьи рядом с ней жили костюмер и повар, которых она вывезла из России, Маня Харчевникова и Кузьма Савельев. А костюм для любой балерины, тем более такой требовательной, как Павлова, – это особый мир. Думаю, что именно Харчевникова была тем человеком, который неизменно сопровождал ее из грим-уборной за кулисы, где она перед выходом на сцену знакомым всем движением крестилась и выходила на сцену.

О Павловой написаны тома книг, сохранилось множество ее фотографий, а она любила и умела фотографироваться. Можно прочитать многочисленные воспоминания обожавших ее близких людей, поклонников, тех, кто видел ее много раз, или тех, кто видел ее только однажды, но сохранил ее образ на всю жизнь. Но все эти воспоминания, фотографии, сделанные с чувством – все это лишь на йоту передает истинный масштаб ее личности. Балерины, символа русского балета.

Матильда Кшесинская (1872–1971)

Ее имя и сейчас будоражит и привлекает. Больше всего современную публику интересует тот факт, что в свое время ею был увлечен последний российский император Николай II, а затем она была возлюбленной двух великих князей – Сергея Михайловича и Андрея Владимировича, ставшего в эмиграции ее мужем. В своих воспоминаниях Матильда Феликсовна придает огромное значение роману с наследником и будущим императором Николаем II. Но я, будучи большой почитательницей царской семьи, прочитав много воспоминаний об удивительной любви императора Николая II и его супруги Александры Федоровны, защищая эту большую, настоящую любовь, должна свидетельствовать, что именно об этой Любви я бы написала с «большой буквы».

Родилась Матильда в 1872 году в балетной семье. Отец – поляк-танцовщик, его называли «король мазурки», Феликс Гржезинский, на сцене – Кшесинский. А мать, Юлия Доминская, артистка кордебалета. Дети по традиции шли по стопам родителей: и Матильда, которую в семье звали Маля, и ее брат с сестрой тоже стали артистами балета.

С учителями ей повезло, она занималась у блистательных педагогов – Льва Ива́нова и Христиана Йогансона. В день своего выпуска 17-летняя Маля танцевала па-де-де из балета «Тщетная предосторожность». В будущем этот спектакль станет одним из любимейших и самых лучших в ее сценической карьере. Этот спектакль по традиции посетила царская семья, Матильду приветствовал сам Государь-император Александр III. Он произнес те слова, которые стали для юной Кшесинской лозунгом ее жизни на сцене: «Будьте нашим украшением балета». На обеде, который следовал после концерта, она познакомилась с юным наследником Николаем II. Роман длился четыре года и закончился, когда была объявлена помолвка Николая с принцессой Алисой. Сама Матильда пишет: «После помолвки он просил назначить последнее свидание, и мы условились встретиться на Волхонском шоссе у сенного сарая. Я приехала из города в своей карете, а он – верхом из лагеря. Как это всегда бывает, когда хочется многое сказать, а слезы душат горло, многое остается недоговоренным. Когда наследник поехал обратно в лагерь, я осталась у сарая и глядела ему вслед до тех пор, пока он не скрылся вдали. Я не плакала уже, но чувствовала себя глубоко несчастной. И пока он медленно удалялся, мне становилось все тяжелее и тяжелее».

Балерина Кшесинская быстро научилась использовать близость ко Двору в своей сценической карьере. А разговоры об этом подогревали интерес публики к ее выходам на сцену.

Со времен учебы идеалом для Мали были виртуозные итальянские балерины, особенно ей нравилась Вирджиния Цукки. Кшесинская взяла себе за правило не только догнать итальянок, но и перегнать их. Будучи артисткой Мариинского театра, она брала уроки у знаменитого педагога Энрико Чекетти. Всю жизнь ее отличало невероятное трудолюбие. В эпоху своего царствования на мариинской сцене, на которой она была хозяйкой в течение нескольких десятилетий, она сама выбирала даты своих спектаклей и назначала их в разгар балетного сезона. В остальное время она любила отдыхать, давала балы, устраивала приемы. Но за месяц до спектакля включалась в жестокий режим: соблюдала строжайшую диету, очень много репетировала, ложилась спать в десять часов вечера, в день спектакля оставалась в постели до полудня и за два часа приезжала в театр, чтобы сделать грим и балетный экзерсис. Эти две полярные стороны балерины Кшесинской меня особенно поражают – умение быть невероятно деловой в жизни и честно, требовательно относиться к тому, что она делает в профессии. Ее никогда нельзя было обвинить в том, что она пользуется незаслуженным успехом. Она, действительно, была непревзойденной в своем репертуаре.

Балет Петипа «Дочь фараона» она называла своей лучшей ролью, говоря: «Это мой балет». Также любила она и другой балет Петипа – «Эсмеральда». Будучи юной балериной, Маля подошла к великому маэстро и попросила партию Эсмеральды. Она сказала, что очень бы хотела станцевать эту роль. Плохо говорящий по-русски Петипа спросил ее:

– А ты любить?

Она утвердительно кивнула.

– А ты страдать?

Она не нашла, что ответить – тогда еще страдание не вошло в ее жизнь. На это Петипа сказал:

– Только когда страдать, можно быть Эсмеральда.

Придет время, и она станет одной из лучших исполнительниц этой роли. Мэтр балета Мариус Петипа не мог не уважать в Кшесинской виртуозную артистку, но в его воспоминаниях встречаются очень нелицеприятные выражения в адрес балерины, и касаются они умения поворачивать ситуации так, как ей удобно, как ей хочется. Стоит только вспомнить знаменитый случай с директором Мариинского театра князем Волконским, который из-за самовольства Кшесинской вынужден был подать в отставку. Кшесинская любила обновлять свои костюмы без

разрешения дирекции. Так случилось и в тот раз, когда князь Волконский вынужден был объявить ей выговор и наложить на нее штраф. Тогда Матильда обратилась за поддержкой к покровителям, штраф аннулировали, а Волконский вынужденно подал в отставку, которая была принята. Уже следующий директор – Теляковский – был осмотрительнее предыдущего, хотя в своих воспоминаниях характеризовал Кшесинскую за интриги как «нравственно-нахальную, наглую балерину». Она решилась на невероятный для балерины поступок – в то время прима-балерине иметь ребенка казалось совершенно невозможным. Теляковский писал в своих мемуарах: «Кому будет приписан ребенок – еще не известно. Кто говорит, что Великому князю Сергею Михайловичу, а кто – Великому князю Андрею Владимировичу». Сомнения развеяла сама Кшесинская в воспоминаниях: отцом будущего ребенка был князь Андрей Владимирович – племянник ее гражданского мужа, князя Сергея Михайловича. В июне 1902 года Кшесинская родила сына Владимира и через два месяца уже вышла на сцену. А Сергей Михайлович принял ребенка, дал ему свое отчество и был любящим отцом.

Также, одна из немногих, Кшесинская имела личные гастроли в парижской Гранд-Опера. После академических балетов Петипа пробовала танцевать и в новаторских постановках Михаила Фокина – «Эвника», «Павильон Армиды». Кстати, именно она впервые станцевала балет «Павильон Армиды» Но у Дягилева Матильда не могла блеснуть виртуозностью танца, и потому была малоубедительна. Думаю, что как умная балерина, она это поняла и вернулась в те спектакли и роли, которые ей были ближе и в которых она блистала. Так в жизни этой удивительной женщины и, безусловно, талантливой артистки переплетаются интриги, любовные истории и блистательные выступления в разных спектаклях и ролях.

Матильда Кшесинская была обладательницей уникальной коллекции драгоценностей. К ее сожалению, в 1917 году они оказались утерянными, потому что были заложены в банке. В эмиграцию она вывезла ту небольшую часть, которая была при ней. Вместе с революцией она потеряла многое: потеряла покровителя – Великого князя Сергея Михайловича, который погиб в Алапаевске вместе с Преподобномученицей Великой княгиней Елизаветой и другими членами царской семьи, потеряла она свою власть, которой пользовалась в Мариинском театре, потеряла уникальный особняк на Каменноостровском проспекте, который и сейчас является украшением Петербурга. В этом доме в стиле модерн разместился тогда штаб большевиков.

– Что будет с нашей несчастной Родиной? Что будет с

нами? – горевала балерина.

Она покинула Россию, отплыв из Новороссийска. В эмиграцию за ней последовал Великий князь Андрей Владимирович. Сначала был Константинополь, потом вместе с Андреем Владимировичем они обосновались в Париже, в фешенебельном шестнадцатом округе. Там Кшесинская открывает балетную студию. У нее занимаются будущие «звезды» балета Марго Фонтейн, Иветт Шовире и многие-многие другие.

Матильда Кшесинская, будучи азартной и на сцене, и в жизни, пристрастилась к рулетке, где ее звали «Мадам 17», потому что она неизменно ставила на число 17. Возможно, это было связано с 1917 годом?

Она прожила долгую жизнь. До конца дней сохранила ясный ум, и память, и царственную походку. А когда в 1958 году на гастроли в Париж приехал Большой театр, Кшесинская, которая выходила к тому времени из дома только в свою студию, поехала в Оперу. Захотела посмотреть русских. «Я плакала от счастья. Это был тот же балет, что я видела сорок лет назад, обладатель того же духа и тех же традиций. Россия способна как никто сочетать технику и вдохновение» – так написала она в своих мемуарах.

Матильда Феликсовна Кшесинская не дожила до своего столетия всего несколько месяцев и умерла в 1971 году. Уже в эмиграции она все-таки добилась того, о чем мечтала много лет – титула княгини Романовской-Красинской, когда обвенчалась с князем Андреем Владимировичем. Именно под этой фамилией она украсила генеалогическое дерево рода Романовых. Светлейшая княгиня Мария Феликсовна Романовская-Красинская похоронена на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа под Парижем. Несмотря на все перипетии ее жизни, которые читаются как интереснейший, захватывающий авантюрный роман, прежде всего в ней мы ценим носительницу великих русских традиций классической русской балетной школы, удивительную, интересную, самобытную артистку.

Тамара Карсавина (1885–1978)

Она поэтично вошла в число балерин, которые были названы Сергеем Лифарем «тремя грациями русского балета», и по праву встала в один ряд с великой Анной Павловой, Ольгой Спесивцевой, заняв свое место среди них. Мой рассказ – о Тамаре Карсавиной.

Три легендарные балерины, танцевавшие в Мариинском театре в одно время. Эти удивительные женщины прославили не только театр, но и школу, в которой учились, и во многом стали олицетворением этой школы за рубежом. Каждая из них в свое время была связана с «Русскими сезонами» Дягилева, и слава каждой была огромна. Они такие разные – Анна Павлова, Ольга Спесивцева, Тамара Карсавина. Образ трех граций навеян, конечно, тремя танцующими девушками с картины Боттичелли «Весна». Из трех муз судьба Тамары Карсавиной, пожалуй, была самой счастливой и самой реализованной. Она прожила долгую жизнь, была музой Михаила Фокина и партнершей Вацлава Нижинского, примой «Русский сезонов». Ее называли воплощением женской красоты Серебряного века, ей посвящали стихи Ахматова, Гумилев и Кузмин, ее портреты писали лучшие художники того времени – Серов, Бакст, Сомов, Добужинский.

Тамара Карсавина родилась в семье танцовщика, солиста Мариинского театра. В свое время Платон Константинович Карсавин был учеником самого мэтра, Мариуса Петипа, и неизменным участником его спектаклей. В своих замечательных и очень талантливо написанных мемуарах Карсавина рассказывает о том времени и людях, с которыми она общалась. Она назвала свои мемуары «Театральная улица» и писала их где-то между Парижем и Лондоном, когда была уже известной балериной. Вся жизнь, связанная с Россией и императорским театром, была уже позади, жестко прерванная Октябрьской революцией.

Любовь к балету у маленькой Таточки, как ее звали в семье, началась с того момента, когда она впервые побывала на балете «Сильфида». Переживая за героиню, она от волнения залезла на спинку кресла, с восторгом следя за спектаклем. Мама увидела в этом предназначение дочери. Карсавина вспоминала об этих годах так: «В то время мой отец занимал положение первого танцовщика – исполнителя мимических ролей. Согласно правилам, он должен был уйти на пенсию после двадцати лет службы». Когда приблизилось окончание службы отца, маленькая Тата стала свидетелем бесконечных разговоров матери с отцом о том, не продлят ли отцу срок службы в театре. Из этих разговоров

было понятно, что отец находится еще в расцвете сил. Каждый, кому пришлось пройти сценический путь, знает, что такое прощальный спектакль, сколько переживаний, грусти связано с этим. Я сама не могу забыть последний «Спартак» моего отца, хотя Марис Лиепа не хотел верить, что это его последний спектакль. Многие и, наверное, он сам в глубине души чувствовали это.

Выбор пути для маленькой Таточки был предопределен – театральная школа. В отличие от старшего брата, который с ранних лет тяготел к гуманитарным наукам (недаром отчество у него – Платонович), она тянулась к театру. Спустя годы ее брат – Лев Карсавин – станет православным философом. К сожалению, только в конце прошлого века открылись неизвестные ранее факты из его жизни, и недавно появилась возможность познакомиться с его глубокими религиозными трудами.

Отец не желал для дочери карьеры театральной, он слишком хорошо знал закулисный мир. А мама, наоборот, считала, что для женщины это идеальная профессия. И даже если Таточка не станет большой артисткой, то достойный заработок, даже в кордебалете, обеспечит ее независимость.

Таточка была пропорционально сложена, она была невероятно хорошенькой девочкой с большими темными глазами, смуглой кожей и генетически предрасположена к танцам – с раннего детства в ней отмечали врожденный артистизм. В девять лет девочка поступает в Императорскую театральную школу и учится там очень легко. Органично она приняла весь жесткий порядок закрытого учебного заведения. Главный ежедневный урок классического танца. Урок этот для Таты Карсавиной давал строгий, ворчливый педагог Христиан Йогансон. С раннего детства учителей озадачивало то, что в ее движениях сквозила незаконченность остановок, вопреки безусловным правилам экзерсиса. Но она была довольна тем, как идет учеба, и тем, как у нее получается. И вот уже ее выпускают на сцену Мариинского, Александринского театров, где в спектаклях участвовали ученики. Сначала это амурчики, сказочные животные и птички всевозможных старинных балетов и дивертисментов.

Как быстро пролетели школьные годы, и наступил выпускной спектакль. Конечно, это событие особенное для каждой ученицы, тем более в то время, когда на выпускном спектакле обязательно присутствовала императорская семья. Выпускной спектакль проходил на сцене Мариинского театра, где выпускники будут работать или – как в то время говорили – служить. Это очень точное слово, потому что актерская профессия – поистине служение: служение сцене, театру, долгу. Было бы хорошо, чтобы

это понятие оставалось современным и сейчас.

Юную Карсавину зачисляют в кордебалет Мариинского театра. Пресса написала о ней осторожно – «не лишенная грации». То время, когда Карсавина пришла в Мариинский театр, было временем заката эпохи Мариуса Ивановича Петипа, когда репертуар Мариинского театра состоял исключительно из его балетов. Карсавина вспоминала: «Балет изобиловал талантами. Восхитительная Трефилова, изысканная Павлова, остроумная любимица публики Преображенская, одухотворенный, законченный мастер – Матильда Феликсовна Кшесинская, Серова, пересекавшая в три прыжка мариинскую сцену, чудесная, обаятельнейшая Мария Петипа». Удивительно, что в своих воспоминаниях Тамара Карсавина для каждого находит доброе слово и похвалу, чувствуется, что она была обладателем удивительного, светлого, позитивного характера. В кордебалете она выступала недолго. И уже в первый сезон ей дали маленькие партии. «Публика отнеслась ко мне доброжелательно. Как-то сама Анна Павлова, встретившись со мной в кулисах, сказала: «О, это настоящая овация, малютка». Хотя танец ее никак нельзя было назвать идеальным, все отмечали, что в ней есть живость, что ее танец полон силы, очень артистичен и предельно музыкален. А знаменитый критик Валериан Светлов назвал ее «цветочек дикий» и противопоставил цветущим в ту пору махровым гвоздикам, имея в виду, конечно, Матильду Кшесинскую.

И скоро Карсавина танцует уже и главные партии – в балете «Пробуждение Флоры» и в «Коньке-Горбунке», но чувствует, что это – не ее балеты, ей неуютно в старом репертуаре. Ей интересно, что делает Михаил Фокин – и он предлагает ей эксперимент, новую хореографию. Карсавина в концерте танцует Ассирийский танец с факелом. С этого начинается долгий путь сотрудничества балерины и хореографа.

Это время открытий для самой Карсавиной, и оно совпадает с началом первых выступлений русских артистов в Европе, которые организовал Дягилев. И Карсавиной уготована особая роль, незаменимая. «Надежная артистка, она стала одной из нас», – писал Александр Бенуа, она станет любимой балериной Фокина и вдохновительницей художников Бенуа и Бакста, партнершей Нижинского. Будет работать и с хореографом, который придет на смену Нижинскому, с Леонидом Мясиным. Ни с одной из балерин у Дягилева не сложатся такие прочные и такие долгосрочные дружеские отношения.

Сезон 1910 года подарил Карсавиной роль, которая станет для нее знаковой, – фантастическая Жар-птица в балете Стравинского, как «Лебедь» для Павловой. А в другом фокинском

балете, «Каранавал» на музыку Шумана, Карсавина выступила в дуэте с Нижинским, и публика была в восторге! Успех вдохновляет Дягилева и всю его команду на следующий балетный сезон. В 1911 году этот сезон станет сезоном Тамары Карсавиной. Она – на пике своего успеха и сменила саму Павлову на знаменитой афише Серова. Теперь рисунок выполнил Жан Кокто: девушка, вернувшаяся домой с бала. Героиня балета «Видение розы» засыпает и роняет розу. И тут в окно влетает призрак этой розы, цветка, который она носила на своем платье и весь вечер вдыхала его аромат. «Я призрак розы, которую ты вчера носила на балу», – это строчка из стихотворения Теофиля Готье, которая станет основой всего балета «Видение розы», поставленного Фокиным для Карсавиной и Нижинского. И этот балет был хитом, публика хотела видеть его снова и снова, но Дягилев в своих проектах шел вперед, и «Видение розы» исчезло со сцены почти на полвека. Но миф об этом спектакле существовал, и тогда мой отец, Марис Лиепа, в конце шестидесятых годов задумал возобновить этот шедевр. Возобновление заняло десять долгих лет: он собирал спектакль по крупицам. Ему посчастливилось встретиться с Тамарой Платоновной Карсавиной в Лондоне, она была уже в преклонных годах. Но особенно ему повезло в Риге – он нашел танцовщика Озолиньша, который участвовал в дягилевских программах, именно он показал редакцию спектакля Фокина. Когда впервые на гастролях Большого театра в Нью-Йорке Марис Лиепа с Наталией Бессмертновой станцевали «Видение розы», это было вторым рождением балета. Там же мой отец встретился с сыном Михаила Фокина Виталием Фокиным, и их дружба продлилась много лет. А спустя годы великий Рудольф Нуреев, который тоже танцевал «Видение розы», сказал моему брату Андрису: «Ваш папА танцевал это лучше, чем я».

Второй звездной ролью Карсавиной в сезоне 1911 года стала Балерина. Именно так называется героиня – хорошенькая куколка, которую Карсавина исполнила в балете «Петрушка» Стравинского, где главную партию танцевал Нижинский.

Она, действительно, стала музой Фокина, вдохновляла его, он занимал ее во всех своих балетах, и они очень чувствовали друг друга. В следующем сезоне 1912 года Фокин ставит для Карсавиной три новые роли роковых красавиц: в балетах «Синий Бог», «Тамар» и «Дафнис и Хлоя».

Карсавина возвращается в Петербург, танцует классику в Мариинском театре и снова едет к Дягилеву, чтобы участвовать в разноплановых новых балетах. На Родине ее воспевали поэты – Анна Ахматова, Николай Гумилев, Михаил Кузмин, Михаил Лозинский, Георгий Иванов.

Как песню слагаешь ты легкий танец, о славе он нам сказал,
На бледных щеках розовеет румянец, темней и темней глаза.
И с каждой минутой все больше пленных, забывших свое бытие,
И клонится снова в звуках блаженных гибкое тело твое.

Ахматова

А тем временем Петербург становится Петроградом. Идет Первая мировая война, но театры еще работают. «Мариинский лишился орлов и императорского герба. Ленин произнес речь с балкона особняка Кшесинской, где устроили штаб», – вспоминала Карсавина. В июле 1918 года она вместе с мужем, советником Английского Посольства в России Генри Джеймсом Брюсом, и двухлетним сыном покидает Россию и оставляет в Петрограде все. Мариинский театр и Театральная улица (она так и назовет книгу своих воспоминаний) остались далеко позади.

Тамара Платоновна с семьей поселилась в Лондоне и работала у Дягилева уже с другими хореографами, труппу покинул Фокин.

В 1929 году Карсавина закончила свою книгу воспоминаний «Театральная улица». 20 августа 1929 года, когда были написаны последние строки, она услышала новость о смерти Дягилева. В начале тридцатых годов Карсавина оставила сцену.

Что было потом? Карсавина безупречно вписалась в лондонскую жизнь. Она хорошо выучила язык, была популярна в Лондоне, снималась в кино, по-прежнему оставаясь модной, стройной, красивой. Карсавина не создала своей школы, своей студии, как Кшесинская или Преображенская. Но с удовольствием отзывалась, когда ее приглашали порепетировать с кем-нибудь. Она невероятно любила кошек, они всегда жили в ее доме. Карсавина пережила смерть любимого мужа, вероятнее всего, ничего не знала о трагической судьбе своего брата – философа, оставшегося в России. Он был осужден и умер в ГУЛАГе. В знаменитом сборнике «Букет Карсавиной» Николай Гумилев написал посвящение ей – одной из трех граций русского балета, которая прожила фантастически интересную жизнь и оставила ярчайший след в истории русской культуры начала двадцатого века и в истории мирового балета:

В синей тунике из неба ночного затянутый стан,
Вдруг разрывает стремительно залитый светом туман.

Быстро змеистые молнии легкая чертит нога —
Видит, наверно, такие виденья блаженный Дега.

Ольга Спесивцева (1895–1991)

Обращаясь к своему собственному детству, я вижу такие картины: мой отец, Марис Лиепа, перебирает фотографии, и каждое имя, которое он произносит, для меня уже много значит. Отец говорит: «Смотри, вот это – Антон Долин, это – Александра Толстая, дочь Льва Николаевича Толстого. Галину Сергеевну Уланову ты знаешь, а это – Ольга Спесивцева, мы навестили ее в Нью-Йорке». Ее облик стоит у меня перед глазами: пожилая женщина с необыкновенным выражением лица, тонкими чертами, волосы расчесаны на прямой пробор. В ее внешности сохранилось внутреннее благородство. В своей книге мой отец потом напишет о своих впечатлениях и о том, как они с Галиной Сергеевной Улановой, Антоном Долиным и Александрой Толстой навестили Ольгу Александровну Спесивцеву в доме престарелых, который был организован усилиями Александры Львовны Толстой. Напишет о том, как поразила его скромная обстановка комнаты, где не было ничего лишнего – кушетка, стол, стул, старые фотографии. Ей преподнесли огромный букет красных роз, она расплакалась, а они почувствовали неловкость, будто совершили бестактность. Когда отец вернется в Москву, он будет долго хлопотать об Ольге Александровне, потому что большим ее желанием было вернуться в Россию и закончить свои дни на Родине. Этого разрешения на возвращение Спесивцевой в Россию отец все-таки добьется, но будет уже поздно…

Ольга Александровна прожила большую жизнь – 96 лет, из которых половина – одиночество, одиночество и одиночество.

Родилась Ольга в Ростове-на-Дону, за пять лет до начала двадцатого столетия, 1895 году. Семья была бедная и многодетная. Отец, имея аристократические корни, был человеком сложного характера и очень увлеченным разными видами искусства: он музицировал, рисовал, пел. Он самостоятельно выучился пению и поступил в Оперный театр и был убежден, что сделает карьеру, но судьба распорядилась иначе: туберкулез, и его скоро не стало. Семья осталась без средств к существованию. Из восьмерых детей трое умерли в раннем возрасте. Воспитание детей легло на плечи супруги, Устиньи Марковны. Была она женщиной простой, но сердечной и теплой по духу и нраву. Бывшие коллеги по театру, где отец Ольги прослужил совсем недолго, зная о бедственном положении семьи Спесивцевых, обратились к председателю Русского театрального общества. Этот пост занимала тогда знаменитая актриса Мария Гавриловна Савина. Она сыграла большую роль в

судьбе Ольги Спесивцевой. Именно Савина помогла устроить детей в приют для артистов в Петербурге, а мать взяли туда служить. По ходатайству Марии Гавриловны двух старших детей приняли в Императорское театральное училище, где дети содержатся за казенный счет. Это было спасением для семьи Спесивцевых. Но что делать с младшей – Ольгой? Третье место на одну семью никогда не дадут. И опять Савиной удалось зачислить Олю Спесивцеву за счет стипендии Императорских театров. Это было невероятно, потому что такие стипендии выдавались только пожилым артистам. И в этом повороте судьбы есть некое предопределение: будто бы уже тогда угадывалось, какой след оставит эта девочка в истории русского искусства. Так в жизнь Ольги входит балет: он станет для нее спасением, и это будет ее крест. На приемных экзаменах на хрупкую девочку обратил внимание сам Михаил Фокин.

Училась Спесивцева хорошо с младших классов. А в старших попала именно к Михаилу Фокину. Школа для нее стала другим миром, и в нем она увидела свое будущее. Уже в детские годы проявился ее характер: она была ни на кого не похожа и держалась особняком. Эта невероятно хрупкая девочка умудрялась справляться с тяжелейшими физическими нагрузками. Она была очень трудолюбива и работала бесконечно много. Ей все удавалось вроде бы легко, но движения она делала как-то по-своему, на свой манер.

Ольга Спесивцева закончила хореографическое училище накануне Первой мировой войны, в 1913 году. Это одна из важнейших дат в ее жизни – она будет всю жизнь вспоминать мельчайшие нюансы, впечатления, ассоциации, она будет вести дневник. Жаль, что он не опубликован. И вот она – артистка Мариинского театра. Она была сразу замечена – в театр поступила новая танцовщица, необыкновенная. Необыкновенно в ней было все: удлиненные пропорции тела, хрупкий облик, темные волосы, светлая кожа, огромные глаза, о которых будут слагать стихи. Поразительно красивая танцовщица. В первый год службы в Императорском театре в летний период она танцевала на сцене Красносельского театра. Туда съехалось общество, чтобы посмотреть балетные спектакли. Там она познакомилась с Акимом Волынским, и встреча эта стала в ее судьбе очень важной, знаковой. Со временем их отношения стали дружественными и очень близкими.

Волынский – знаменитый искусствовед. За работу о Леонардо да Винчи, переведенную на итальянский язык, он был избран почетным гражданином Милана. В какой-то момент он увлекся балетом и стал писать статьи на эту тему. Увидев на сцене

Спесивцеву, он был очарован. Безусловно, он был влюблен в нее. Спесивцева стала его идолом, его кумиром. Возможно, так совпало, но сам облик этой женщины невероятно подходил ко времени Серебряного века: он был таким изысканным, таким ускользающим… Осознавала ли она это сама? Да, наверное. Волынский же, найдя в ней идеал балерины, воспевал ее в своих лучших статьях и называл «зачарованной принцессой русского балета».

А Спесивцева стала открывать для себя мир искусства глазами Волынского и под его влиянием. Поскольку сама она чувствовала свое предназначение в классических спектаклях, то не понимала и не принимала хореографию Фокина: ведь балет – это прежде всего классика, вечная классика. Сергей Павлович Дягилев, как и многие тогда, обратил на Ольгу Спесивцеву внимание, пригласил танцевать в своей антрепризе «Русский балет». Но там ставил Фокин, а Спесивцева не понимала и не принимала его. И Ольга отказала Дягилеву. Но в 1916 году она все-таки подписала контракт и поехала в Нью-Йорк, где проходили гастроли. Ей не очень хотелось покидать Мариинский театр, Петербург. В Нью-Йорке ее партнером стал Вацлав Нижинский, они танцевали «Шопениану», «Видение розы», дуэт Голубой птицы из «Спящей красавицы». Спесивцева вернулась в Россию в 1917 году. Она вернулась в совершенно другую страну, в другой город – теперь это Петроград. Революция навсегда изменила жизнь: другим стал быт, театр, другой стала публика. А Спесивцева продолжала жить в своем собственном мире, и лишь иногда сетуя на дискомфорт в жизни, отсутствие хорошей еды и тепла. Она работала. И в те голодные, нищие годы она танцевала свои блистательные спектакли – «Эсмеральда», «Баядерка», «Спящая красавица», «Дочь фараона», «Лебединое озеро». И, наверное, главную роль своей жизни – Жизель. В эту роль она вложила много личного, только ей одной понятного. Она прекрасно справлялась со всеми сложностями техники, но этого ей мало. И она попросила Агриппину Ваганову поработать с ней. Ваганова сама только закончила танцевать и перешла к преподавательской деятельности. «Надо уметь делать не тридцать два фуэте, а тридцать две тысячи для того, чтобы по-настоящему сделать одно» – эти слова Вагановой Ольга Спесивцева записала в своем дневнике.

По совету Акима Волынского, готовясь к роли Жизели, Спесивцева посещала психиатрические больницы и наблюдала за поведением пациентов. Эти посещения оставили след, который со временем проявится в тяжелой душевной болезни. А тогда она просто хотела проникнуться характером, тонкостями этой роли,

особенно в сцене сумасшествия и в момент смерти Жизели. Казалось, ей хотелось постичь – что там, после смерти. «Плачущий дух» – так назвал Аким Волынский образ, который создала Ольга на сцене. Эта лучшая партия в карьере балерины наметила и трагическую линию ее собственной судьбы. Сама она записала в дневнике: «Я не должна, не должна ее танцевать – слишком вживаюсь. Но без танцев – смерть».

В Петрограде на ее спектаклях можно было увидеть Мейерхольда, Осипа Мандельштама. Молодой Шостакович восхищался ею и называл ее Шали, как одну из героинь рассказов Мопассана.

Современники называли ее Красной Жизелью, хотя она никогда не интересовалась ни политикой, ни революцией, была далека от этого. Она в буквальном смысле жила в собственном закрытом мире. «Устала от экономических вопросов, – писала она, – так и не хватит меня, полумертвой, что ли, живу».

Ольга Александровна познакомилась с крупным чиновником Советского правительства Борисом Каплуном, и вскоре они поженились. Она инстинктивно стремилась к сильному спутнику, искала в нем защиты. Странный и трагический роман был спасением для нее как для балерины. Каплун, племянник Урицкого, был одним из тех, кто спас Мариинский театр от закрытия. Спесивцева заболела туберкулезом, и Каплун устроил ее на лечение в Италию. Почувствовав себя немного лучше, она вернулась в Россию, вернулась на притягательную Мариинскую сцену, где ее встретили дружелюбно.

«Нет отопления, в рейтузах и кофтах мы репетируем «Спящую». Остановишься – от тебя пар идет, как от лошади. Моральная подавленность», – писала Спесивцева. В 1923 году она дебютировала в «Лебедином озере», и это был ее последний выход на сцену Мариинского театра. Эту роль она ждала очень долго. После «Лебединого озера» Спесивцева уехала с матерью на лечение и Италию. Ей казалось, что она уезжает ненадолго, а оказалось – навсегда. В Париже для нее возобновили балет «Жизель», который не шел там больше полувека, и запечатлели на кинопленку только первый акт. Можно посмотреть и сцену сумасшествия. Сегодня изменилась эстетика танца, но невозможно не сопереживать этой хрупкой балерине.

Потеряв сцену Мариинского театра, она уже не чувствовала себя защищенной, ей все время чего-то недоставало, и она искала чего-то нового. Что делать? Организовать что-то свое у нее не хватало сил. И тогда появился Дягилев. Они начали работать, но балеты Лифаря, а потом и Баланчина ее не устраивали. Дягилев поддерживал контакт со Спесивцевой до своей смерти, он ценил и

выручал ее. Лифарь стал главным балетмейстером Гранд-Опера, но у Спесивцевой не сложились с ним отношения, она переехала в Лондон. Перемены в ее жизни были связаны со знакомством с американским бизнесменом Леонардом Брауном. Их отношения длились девять лет, и он взял на себя все бытовые проблемы и заботы о ней и ее матери. Спесивцева приняла приглашение поехать в турне по Австралии, где танцевала каждый день, ее мучили перегрузки, климат, переезды… наступила сильнейшая депрессия. Спесивцева вела себя неадекватно, стала мнительной, проявились симптомы очень тяжелого душевного заболевания. Браун увез ее в Америку, где определил в клинику, а потом внезапно умер от инфаркта. Без денег, без документов балерина оказалась в психиатрической больнице для неимущих под Нью-Йорком на общественном иждивении. От ужаса происходящего она забыла свое имя, французский язык, который знала, а английского она не знала. Так в лечебнице она стала пациенткой номер 360446 и прожила там двадцать один год. И первые десять лет провела в общей палате на двадцать коек. Без связи с внешним миром.

А потом случилось чудо. В конце 1940-х годов молодой американский танцовщик и литератор Дейл Ферн работал над пьесой по дневнику Вацлава Нижинского и увидел фотографию Спесивцевой в роли Жизели. Снимок произвел на него неизгладимое впечатление. Он стал искать хоть какую-нибудь информацию, встретился с женой Вацлава Нижинского Ромолой, она дала название больницы, где, как ей казалось, содержалась Спесивцева. И Ферн нашел ее. Он посещал ее каждую неделю в течение десяти лет и писал ей письма на французском языке почти каждый день. Он отыскал русскоговорящего врача, приносил в клинику фотографии Ольги Александровны. К ней изменилось отношение, изменились условия ее пребывания в клинике. Все это способствовало улучшению ее состояния к началу 1960-х годов. Она писала: «Пришел навещать один господин, я его не знала. Оказывается, он танцевал. Зовут его Дейл, американец. Немного, как и я, понимает по-французски. Он прислал русско-английский разговорник, с которым я стала проводить время».

Знаток истории балета и продюсер Валерий Головицер в Америке в библиотеке Линкольн-центра нашел архив Дейла Ферна с письмами к Спесивцевой. Их более трех тысяч, каждое из своих писем Ферн заканчивал неизменным: «С любовью, друг мой Ольга». Ферн также писал знакомым и коллегам Спесивцевой письма с просьбой поздравить ее с Рождеством. Откликнулись очень многие: ей написали Стравинский, Долин, Серж Лифарь,

Карсавина, Бронислава Нижинская, Марго Фонтейн… Так наладилась связь с внешним миром. Эту переписку Ольга Александровна вела до последних дней своей жизни. Ферн привел к ней православного священника, добился, чтобы ей позволили в скромной палате держать православные иконы.

И вот после двадцатилетнего мрака просветлел ее дух, Спесивцева с Божьей помощью победила болезнь. Ферн узнал о Толстовской ферме – приюте для престарелых и эмигрантов из России. Его организовала дочь Льва Николаевича Толстого – Александра. Там говорили по-русски, соблюдали православные обряды, готовили русскую еду. На Толстовскую ферму из больницы и приехала Спесивцева. Там прожила она последние тридцать лет жизни. Теперь ее навещали друзья.

В конце жизни Ольга Спесивцева вновь занялась профессиональными интересами – работала над записью танцев, экзерсисов. Книгу Спесивцевой издали еще при жизни. Она вдруг научилась шить балетные куклы из трикотажа. Куклы эти были невероятно похожи на нее саму и на Нижинского в «Видении розы», например.

Мой отец, Марис Лиепа, вспоминал о встрече с Ольгой Александровной там, на Толстовской ферме. И я помню фотографии, где они сидят вместе: Галина Сергеевна Уланова, отец, Антон Долин и Ольга Александровна – худенькая, седая, хрупкая женщина. Отец писал: «Маленькая комнатка с почти спартанской обстановкой: кушетка, стол, шкаф и умывальник составляли все ее убранство. Наконец, к нам вышла очень изящная, с гладкой балетной прической женщина, с широко раскрытыми возбужденными глазами. Она поздоровалась, расцеловала нас всех по очереди, сказала, что все утро ужасно волновалась, когда узнала, что в гости к ней едут Уланова и Долин… Она сказала, что неважно себя чувствует, потому что приближается Пасха, а Великий пост чрезвычайно ослабил ее. А когда мы преподнесли ей розы, она растрогалась и расплакалась так безутешно, что мы невольно почувствовали неловкость, как будто совершили какую-то бестактность…»

Ольга Александровна Спесивцева ушла из жизни в 1991 году в возрасте 96 лет. Похоронили ее на русском кладбище в Ново-Дивееве, под Нью-Йорком. И памятник на могиле очень простой – крест, напоминающий могильный крест Жизели. Он поставлен на средства Натальи Макаровой, Михаила Барышникова и Владимира Васильева.

Невероятная жизнь выдающейся русской балерины волнует нас и сегодня. Жизнь ее трагична, но сейчас воспринимается мною очень светло. Мне кажется, что жизнь эта – замечательная и

конец ее – просветленный.

Агриппина Ваганова (1879–1951)

Имя этой удивительной женщины носит одна из старейших балетных школ в мире – Академия русского балета в Санкт-Петербурге. О ней хочется говорить с восторгом, с чувством преклонения, потому что сегодняшний балет – русский балет и во многом мировой балет – своим существованием, своими поисками обязан именно этой необыкновенной женщине – балерине и педагогу Агриппине Яковлевне Вагановой.

Она родилась в Петербурге в семье капельдинера Мариинского театра, где было трое детей. Девочку отдали в хореографическое училище (тогда оно называлось театральным училищем), чтобы иметь возможность обучать ее за казенный счет. Сегодня говорят, что Ваганова балериной была «не очень», а вот педагогом – прекрасным. Но это не совсем так. Что такое ее путь в этом искусстве? Возможно, у нее не было таких совершенных данных, и нельзя было сказать, что девочка рождена для балета. Но Господь ей дал удивительный, пытливый ум, умение анализировать, запоминать, делать выводы и стать «философом» балета. С самых первых своих шагов она внимательно и старательно постигала сложные азы балетного искусства – постигала и сразу же пыталась войти в самую суть профессии. Агриппина осознала, что преподавание ведется абсолютно бессистемно, хотя педагоги у нее были именитые. В последние годы обучения в хореографическом училище Императорский театр пригласил итальянского педагога Энрико Чекетти, но Ваганова не попала в его класс. Она вспоминала, как они – пытливые девчонки – подглядывали в щелочку за невероятными уроками итальянца, как с завистью смотрели на его эксперименты, на то, как он легко преподносит технические сложности и как его ученицы так же легко эти сложности воспринимают.

Агриппина Ваганова выпускается из училища с очень хорошим аттестатом, но попадает в «глухой» кордебалет. Будучи человеком большого юмора и острого языка, она говорила, что многие годы в своей карьере простояла тридцать третьей тенью в «Баядерке» (хотя в этом спектакле тридцать две танцовщицы в сцене теней). Действительно, она долгое время простояла в кордебалете, но своего пыла, своего задора, своей любви к профессии не растеряла. Она брала уроки у Ольги Преображенской – ученицы Чекетти. И это хорошо, потому что она увидела итальянскую школу, уже претворенную русской балериной, которая сделала выводы о том, что стоит просеять и

отобрать из этой школы. Любопытно, но к концу XIX века действительно не было общей системы преподавания классического танца. Движения даже не объяснялись: педагог просто показывал упражнение, а ученики должны были его повторить. Преподавание классического танца – вещь уникальная. Наша профессия передается с ног на ноги, с рук на руки, и каждый артист балета знает, что связь с педагогом, который занимался с ним в училище, остается на всю жизнь. Для меня таким человеком была Наталья Викторовна Золотова, тоже во многом перенявшая петербуржскую школу, потому что именно там она училась педагогике, пройдя большой путь в балете как балерина. Кстати, в ее методе обучения было тоже очень много вагановского: когда Ваганова встала на путь педагога, появились крылатые фразы «не виси на палке», «подтяни спину», «не шаркай по полу ногой». Это было очень непривычно, по-новому.

И вот Ваганова стала артисткой Мариинского театра. Она рассказывала, как трепетно готовилась к первому появлению на сборе труппы, как потратила на лучшую портниху, которую только могла себе позволить, весь задаток зарплаты. И когда она пришла в тщательно приготовленном туалете на сбор труппы, то поняла, как бедно она была одета. Рядом проходили артистки кордебалета с бриллиантами в ушах, в дорогих кружевах… Чувство ущербности она вынесла из училища, где сожгла свои дневниковые записи. В них она изливала душу о мучительных страданиях от ужасной бедности, когда нет денег, чтобы купить калач или пудреницу, которую ей хотелось. Эту часть жизни она прошла неудовлетворенной – и в училище, и в театре. Жизнь балетного артиста так коротка – двадцать лет, что же говорить о Вагановой, которая большую часть своей карьеры простояла в кордебалете. В это время на сцене царила Матильда Кшесинская, а через два года после Вагановой выпустилась из школы Анна Павлова, уже танцевала молодая Карсавина. В сравнении с ними Ваганова, возможно, уступала в грациозности, не было у нее той «милости лица», которую хотели видеть балетоманы конца XIX века. Но безудержное стремление к совершенству вело ее в профессии, и она достигала в своем исполнительстве невероятных результатов. Ее замечали даже тогда, когда она танцевала в кордебалете. А критика того времени досконально разбирала спектакли: каждый вечер шел спектакль, а каждое утро в газетах выходили статьи, где оценивалась каждая вариация, каждая балерина и каждый нюанс ее исполнения. Критики отмечали Ваганову за чистоту танца, за ее филигранные «заноски» (сложный прыжок), которые называли «бриллиантовыми».

Мой отец, Марис Лиепа, говорил, что надо всегда быть готовым, потому что каждому в жизни дается шанс, надо только успеть им воспользоваться. Так случилось и в жизни Вагановой: заболела исполнительница одной из вариаций, и Ваганова с блеском станцевала эту вариацию в картине теней в балете «Баядерка». Потом – еще, и еще… И так постепенно за ней закрепился титул «царица вариаций». В своем стремлении к безупречной чистоте танца Ваганова прежде всего стремилась к одухотворенности классического танца. Может быть, именно она открыла дорогу к тому, что исполнение классического балета, исполнение любого классического фрагмента может и должно быть одухотворено. Она показала, как можно наполнить любое адажио, любой фрагмент балетного спектакля переживаниями своей собственной жизни, как можно сделать зримыми слова, не выходя из безупречной классической формы.

Первую свою балеринскую партию Агриппина Ваганова получила за четыре года до выхода на пенсию. В 1911 году она станцевала главную партию в балете «Ручей». Что такое балет «Ручей»? Это настоящий «балет-балет», когда невозможно пересказать с точностью сюжетную линию и даже не надо пытаться этого делать, потому что весь смысл – в танцах: в танцах кордебалета и прежде всего в танцах балерины, в ее вариациях. Балет «Ручей» отличался тем, что все вариации были «сборными» и каждая балерина могла взять для себя те вариации, которые особенно выгодно смотрелись в ее исполнении. Так же и Ваганова выбрала для своего балеринского дебюта самые выгодные вариации: одну прыжковую, где она ошеломляла зрителей своим баллоном, вторую с мелкой техникой и третью – совершенно отличную от двух предыдущих. Кстати, она отличалась огромным прыжком. То, о чем с восторгом говорят, вспоминая имя Вацлава Нижинского, напрямую относилось и к Вагановой, она буквально «зависала» в воздухе. И танцевала этот спектакль с блеском! И критика, и публика приняли ее с восторгом. Но следующая балеринская партия, подаренная ей судьбой, случилась только через два года.

Она станцевала совсем немного балеринских партий: «Конек-Горбунок», «Ручей», «Жизель», «Лебединое озеро», «Шопениану» Михаила Фокина. Сама она сожалела, что поздно почувствовала и поздно развернулась в сторону Фокина. Но когда она поняла его новаторство и приняла его, было немножко поздно. Она уже не вошла в когорту дягилевских артистов и очень об этом жалела. Но в «Шопениане» знаменитую мазурку танцевала потрясающе и действительно «зависала» в воздухе.

Всего за год до ухода со сцены, в 1915 году, она получила

официальное звание балерины. А в 1916 году в день рождения ей вручают уведомление о ее увольнении из театра. Но кто мог тогда представить, что училище, из которого в 1897 году выпустилась Агриппина Ваганова, через шестьдесят лет будет носить ее имя. Возможно, это знание стало бы ее утешением. Но истинным утешением для нее всегда было творчество. И с этим творческим подходом она окунулась в другую часть своей жизни.

Шел 1916 год, впереди – революция. Кстати, революция для Вагановой была спасением, потому что Мариинский театр покинули все балерины, и она взяла на свои плечи балеринский репертуар. Это было тяжелое время для балетного искусства: холодные театры, холодные балетные залы, сложности времени, и все равно каждый лень – балетный экзерсис, репетиции, спектакли.

Казалось бы, личной жизнь в этом круговороте творчества нет места, но Ваганова создала семью. Ее гражданским мужем был Андрей Александрович Померанцев – отставной полковник, тихий, мудрый человек. Он переехал к Вагановой на Бронницкую улицу. Вскоре Ваганова родила сына – это очень редкий поступок в балетной среде, особенно того времени. В Свидетельстве о крещении было написано, что Померанцев усыновил сына от девицы Агриппины Вагановой. А в новогоднюю ночь 1917 года, подавленный событиями в стране, Андрей Померанцев застрелился. Ваганова не сломалась, она нашла в себе силы жить дальше.

На самом деле именно сейчас пришло ее время. Балетный и театральный критик Аким Волынский пригласил ее преподавать в школе, которую он тогда возглавлял, – она называлась «Училище Балтфлота». И Ваганова с удовольствием согласилась, хотя все мысли ее были на театральной улице, и с головой окунулась в эту новую настоящую жизнь. Ей предложили взять маленьких учениц – первые классы. Этот первый класс стал ее звездным восхождением. Конечно, чувство неудовлетворенности своей балеринской судьбой осталось у Агриппины Вагановой. Но жизнь ее как творческого человека абсолютно состоялась. Некоторые события, которые в юности с трудом можно было пережить, с высоты прожитых лет воспринимаются как краски биографии. Так же вспоминала Ваганова свое первое появление в качестве артистки на Мариинской сцене. Как готовилась, чтобы выйти на сцену в последней линии кордебалета в опере-балете «Млада», как бежала на сцену, торопясь, и споткнулась, кубарем скатившись с лестницы и чуть не переломав себе ребра. И не думала тогда, что эта подножка, возможно, знак судьбы: не стать ей великой балериной, но быть ей – великим педагогом и

родоначальником той русской, непревзойденной балетной школы, которая сейчас ставит в первые ряды артистов русского классического балета. Как хорошо, что мы не знаем, что нас ждет завтра – радости или печали. Мы идем за путеводной звездой, которая для нас – наша сложная работа, наш сложный экзерсис, наши сложные репетиции.

В 1922 году, спустя шесть лет после ухода со сцены, ей предложили бенефис в Мариинском театре. Шесть лет не танцевать… Но Ваганова согласилась. Она уже всецело занималась педагогической работой и, тем не менее, уединяясь в зале, по своей собственной системе репетировала. На сцену она вышла в блистательной форме! Танцевала «Шопениану». Из рассказа ее ученицы Марины Тимофеевны Семеновой мы знаем, как это было: «Открылся занавес. Сумасшедшие овации! На сцене в знаменитой позе Сильфиды – Ваганова. Встала, раскланялась и опять легла в позу. Танцевала она в «Шопениане» Мазурку. Я первый раз увидела своего педагога танцующей. Когда она оторвалась от земли, так точно, мгновенно зависла в воздухе, по такой безупречной траектории – весь зал ахнул, так это было необыкновенно».

Когда я читала эти воспоминания Марины Тимофеевны Семеновой, вдруг припомнила, как приятельница моей мамы взяла меня по случаю на редкий концерт в консерваторию, когда Шопена играл Горовиц. Сидя на балконе, прижатая справа и слева людьми, я помню, как весь зал одновременно вздыхал, хотя пианист не делал ничего необыкновенного. Это был Прелюд Шопена, и вдруг – ах! Что это было такое? Какая-то необыкновенная пауза, какой-то необыкновенный вздох музыкальный заставлял весь зал одновременно вдыхать. Наверное, так это ощущалось, когда танцевала на сцене прекрасная балерина.

После своего бенефиса – может быть, это был реванш ее исстрадавшейся за все годы души – она с легкостью вернулась в ту жизнь, которая и стала для нее самой главной: жизнь педагога. Сама она говорила: «Только к концу карьеры, измученная нравственно, я подошла к званию балерины. Труднее всего дался этот балеринский дебют, возникло в памяти мое падение с лестницы. Пыталась унять дрожь, услышав голос помрежа: «Госпожа Ваганова, пожалуйте на сцену, дирижер уже занял свое место». Мелко закрестилась, вспомнила молитву и вышла на сцену». Так же смело, а волнение всегда остается где-то в глубине сердца, она окунулась и в свою педагогическую деятельность. Ее пригласили быть педагогом знаменитого училища при Мариинском театре, и она вернулась на Театральную улицу, где

когда-то училась сама. Ей было с чего начинать: за плечами – долгие годы размышлений и анализа. Все пробовала на себе, все пробовала в зале. Первый свой выпуск она учила с первого по последний класс. И там, на Театральной улице, в плохо отапливаемых классах училища, в двадцатые годы прошлого века начался звездный час педагога Агриппины Яковлевны Вагановой.

Имя Вагановой – педагога велико в искусстве балета, и не только русского, потому что вклад ее невероятен. В преподавании балета в конце XIX века не было никакой системы. Каждый педагог, который входил в класс к ученикам, делал это по-своему. Правда, были веяния французской школы, которая отличалась вялыми руками, их тогда принимали за ложную грациозность. Появился знаменитый педагог-итальянец Энрико Чекетти – его школа была школой техники, и балетный Петербург он поразил системой. Каждый день его занятий был посвящен проработке какого-либо элемента, и вся неделя работы была систематизирована. Это было революционно, это было новшество. Агриппине Вагановой от природы был дан аналитический ум – она за всем внимательно наблюдала, все пропускала через себя. Она создавала систему, даже не задумываясь об этом поначалу. Одновременно это было спасением от забвения русского балета, во главе которого она скоро будет. Отмечу, что в двадцатые годы прошлого столетия классический балет совершенно не входил в идею пролетарского искусства. Поэтому жизнь Вагановой, ее убежденность в том, что место классическому балету есть в этой новой стране, во многом спасли тот золотой фонд балетной классики, который мы сегодня можем видеть.

Она уже чувствовала, что учить других – это ее призвание. Если перечислить имена ее учениц, то сразу понятно, каким педагогом была Ваганова: Марина Семенова, Галина Уланова, Татьяна Вечеслова, Наталья Дудинская, Алла Шелест, Нинель Кургапкина, Алла Осипенко, Ирина Колпакова, историк балета Вера Красовская. Это звезды. И еще много-много прекрасных танцовщиц, которые составили костяк знаменитого мариинского кордебалета, костяк знаменитых мариинских сольных вариаций. Все они – слава и гордость русского балета. Двадцать девять выпусков! А 1925 год – год выпуска, звездой которого была Марина Семенова – можно назвать годом рождения советской школы классического балета. Ваганова говорила: «Марина – начало моей репутации педагога». Для выпускного спектакля Марины Семеновой Ваганова взяла балет, с которым сама дебютировала как балерина, – балет «Ручей». Но подобрала совершенно другие вариации, в которых блистал талант удивительной балерины Марины Семеновой. Когда Ваганова в

своих записках перечисляла учениц, то напротив имени Марины Семеновой она ставила номер один. И не только потому, что она была первая – она действительно была уникальная. Кто-то подметил: даже если бы Ваганова выпустила одну Семенову, можно было бы сказать, что она – гениальный педагог. У нее практически не было неинтересных и бесцветных выпусков. Еще она вела уроки усовершенствования балерин в Мариинском театре.

Звеньями одной цепи для нее стали «урок-репетиция-спектакль». Ее принцип – танцевать всем телом, а не одними ногами. Я абсолютно уверена: ничто, как балет, не воспитывает тело. В нашем искусстве тело должно стать инструментом не только техники, а инструментом, где техника подчинена выразительности. И это пропагандировала Ваганова. Все ученицы ее обожали. В сборнике, который вышел к ее юбилею, можно прочитать статьи Семеновой, Дудинской, Вечесловой – все в превосходной степени. Они сохранили связь со своим педагогом до конца дней, и для каждой из них оценка педагога была одной из самых важных оценок профессионалов. А сказанные в классе фразы стали «крылатыми»: «Девочки, выньте вату из ушей!», «Не облизывай ногой пол», «Не виси на палке, как белье», «Ты варьяцию (это она так говорила. – *И.Л.*) мне покажи, тогда я скажу, какая ты балерина», «Искусство начинается там, где техника безупречна».

У нее был дар распознавать таланты. И эти таланты она умела раскрывать, как никто другой. Ваганова объединила в своей системе преподавания все лучшее, что тогда знал русский балет, и все лучшее из французской и итальянской школы. Она создала то, что сегодня мы называем невероятным русским балетом – где техника безупречна, где техника стала выразителем душевного состояния, где тело танцовщика или балерины становится наполненным мыслью, переживаниями и музыкальностью. Сама Ваганова была необыкновенно музыкальна: в упражнениях, которые задавала каждодневно, она умела показать путь, при котором тело, даже не отдавая себе отчета, начинало работать по правильным законам.

Однажды Ваганову пригласили дать класс усовершенствования в Большом театре, и Майя Плисецкая оказалась в ее классе. Она вспоминала, как Ваганова обратилась к ней: «Майя, подвинь руку на станке вперед». Плисецкая кладет руку на станке вперед и понимает, что все становится на свои места.

Когда я читала воспоминания учениц о Вагановой, о ее методе, то мне самой многое открывалось заново и я по-другому

стала делать свой каждодневный экзерсис. Что-то я прочитала у Семеновой, что-то – в статье Дудинской, попробовала положить руку вперед, как написала Плисецкая, попробовала сделать маленькие нюансы и захотела сказать: «Агриппина Яковлевна, спасибо вам большое!» Действительно, все так потрясающе живо.

И еще одну удивительную вещь оставила нам Ваганова, как наследие: в 1934 году вышел уникальный учебник – «Основы классического танца». Он переведен на многие языки мира. Он стал основой не только женского классического танца, но и мужского. В нем есть система воспитания от простого к сложному, новая постановка корпуса и рук, когда руки становятся с одной стороны выразительными, а с другой – большим помощником во всех технических сложностях, которые можно увидеть в современном балете. Ученицы Вагановой рассказывали, как на ее уроках открывалась дверь и входила грузная женщина, садилась рядом, иногда они переговаривались, и мало кто знал, что это – Любовь Дмитриевна Блок, историк балета, вдова поэта Александра Блока, та самая Незнакомка. Она была большой помощницей Агриппины Яковлевны Вагановой, пропагандисткой ее методики, и помогала Вагановой в создании учебника. Во многом помогала морально, своей поддержкой и осознанием того, как это важно и необходимо для балета будущего.

А вот портрет Вагановой словами ее ученицы – выдающейся балерины Татьяны Вечесловой: «Невысокая, коротко стриженная, с серо-зелеными глазами. Когда показывала движения, мы удивлялись ее молодому корпусу. Непринужденно делала два пируэта, точно останавливалась, ловкие ноги были натренированы на всю жизнь. А в работе Ваганова – безжалостная, острая на язык. Но мы не обижались – знали, что научить нас может только она:

– Девочка, это что – рука или кочерга?

– А ты еще раз прыгнешь – во втором этаже рухнет потолок!»

Попадали в класс Вагановой не многие, но лучшие. Она показывала движения, сегодня уже забытые, тем и сохранила балетный Петербург. Именно ее стараниями в 1935 году при училище открылось педагогическое отделение. Она всегда шла вперед, всегда. В ее записках можно встретить такие нюансы: «Сегодня смотрела постановку Якобсона. Увидела интересные движения, обязательно сделаю это в классе».

1941 год, началась война, а Ваганова осталась в Петербурге. В Кировский (Мариинский) театр попала бомба – выступления невозможны. Артисты, которые не уехали в эвакуацию в Пермь, собирали бригады и выезжали на фронт – выступали с концертами. В городе давали спектакли в другом помещении. Как

важно было это в блокадном Петербурге! Где брали они силы? Думаю, что их вела все та же беззаветная любовь к своему делу.

Одна из великих учениц Вагановой – Наталья Михайловна Дудинская – вспоминала, как после пережитой блокады Ленинграда Ваганова приехала в Пермь, куда был эвакуирован Кировский театр, и как своего любимого педагога, ставшую «такой маленькой, черненькой», она мыла в тазу и испытывала щемящее чувство любви, нежности, и трогательности…

Эту историю мне передала ученица Дудинской и отметила, что Дудинская рассказала ей об этом только после их выпуска, потому что во время учебы имя Вагановой Дудинская произносила только в превосходной степени – она всегда была на пьедестале.

Агриппина Яковлевна Ваганова вместе со страной пережила революцию, пережила войну, но был в ее жизни еще один значимый период длиной в шесть лет, когда она возглавляла балетную труппу Мариинского (в те годы – Кировского) театра. Это был, действительно, немаловажный период для русского искусства, потому что во время своего руководства она сделала новую версию «Лебединого озера», поставила «Эсмеральду», при ней появились на сцене балеты «Бахчисарайский фонтан» и «Утраченные иллюзии».

А в «Лебедином озере» она изменила многие массовые сцены, сделав их более созвучными музыке. Ей принадлежит нюанс в знаменитой белой картине лебедей во втором акте, когда Одетта рассказывает Принцу историю своей жизни. Раньше это было сделано только мимически, но именно Ваганова придумала те трепетные движения, когда балерина мелко-мелко перебирает ногами – такие движения называются па-де-бурре. И теперь Одетта рассказывает Принцу уже движением тела, а не мимикой, историю своей жизни. Этот фрагмент до сих пор идет в постановке Вагановой.

Когда Ваганова приезжала в Москву, в ее классе занималась Майя Плисецкая. Она вспоминала: «Встречи и работа, увы, кратковременная, с Вагановой перевернули все мои представления о технологии и законах танца. Корю себя, что не хватило решимости последовать за ней, приготовить с ней «Лебединое». Я помню ее слова: «Приезжай, мы сделаем «Лебединое» так, что всем тошно станет». А Семенова твердила мне с укоризной: «Поезжай, ведь она умрет, и ты себе этого никогда не простишь». Так я себе этого и не простила… После моей «Шопенианы» Агриппина Яковлевна пришла на сцену и назначила мне репетицию. Мы прошли всю Мазурку. Несколько комбинаций она буквально «позолотила», поменяв ракурсы тела,

рук, головы. После репетиции с Вагановой я преобразилась. Она всегда видела сразу, в чем дело, и требовала: «Надо так». Для меня она – Микеланджело в балете».

Ваганова ушла из жизни в 1951 году в Ленинграде – в городе, которому она не изменила никогда. Она была балериной Императорского театра, Народной артисткой, первым профессором хореографии. Ее ученицы говорили: «Про тело она знает все». Можно сказать, что нет балерины, которая не была бы ученицей Вагановой – не была бы выучена на основах классического танца, которые узаконила Агриппина Яковлевна Ваганова. Ее поистине можно назвать «Микеланджело современного русского балета». Агриппине Вагановой мы обязаны тем, что по-прежнему русский балет – впереди планеты всей.

Вахтанг Чабукиани (1910–1992)

Балетные артисты, о которых я вспоминаю и пишу, – для меня удивительны и уникальны. Великий Вахтанг Чабукиани совершил переворот в мужской манере танца и очень много сделал для истории русского балета.

Он родился в 1910 году на окраине Тифлиса в бедной семье, где отец был плотником, а мама – белошвейкой. И был он восьмым ребенком в семье. Жили, как и все, нелегко. Как и любому мальчишке, ему были не чужды все проказы: глушил рыбу на Куре, и был командиром окрестных ребят, и стрелял из рогатки по соседским фруктовым деревьям. Но вместе с этими шалостями любил он ранним утром убежать из города, подняться в горы и смотреть с замиранием сердца на восход солнца. Может быть, чувствуя себя в этот момент птицей – орлом, и хотелось расправить крылья, полететь над этой красивой теплой землей.

Однажды в его жизни произошло чудо, в котором можно увидеть промысел Божий, будто Господь вел его по жизни к своему призванию: поделки из виноградной лозы, которые он продавал, чтобы немножко помочь своей семье, из рук вихрастого мальчишки купила женщина, связанная с балетом. Она оказалась итальянкой по происхождению, имеющей свою балетную студию в Тбилиси. Ее имя – Мария Перини. Она обратила внимание на мальчишку и пригласила зайти в ее студию. Когда подросток Вахтанг Чабукиани пришел в студию, ему показалось, что он очутился в волшебном мире: он увидел красиво одетых детей, танцующих вокруг елки под изумительную музыку. Ему так захотелось быть среди них в этой сказке! И Мария предложила ему посещать студию. Она разглядела в мальчике способности и разрешила ему заниматься бесплатно. Платные занятия недоступны были бы его семье. Он стал завсегдатаем студии.

А потом случился еще один поворот в его жизни: он попал за кулисы оперного театра. В те времена в Тбилиси не было балетной труппы, но были балетные сцены в оперных спектаклях. Вся атмосфера, которую он вдохнул там, за кулисами, была для него чудом. И тогда он организовал дворовых мальчишек, и они пытались найти возможность проникнуть за кулисы оперного театра: они заворачивали кирпичи в газету, имитируя артистов массовки, которые несут в театр костюмы. Так они попадали за кулисы, в этот чудесный мир, и смотрели все, не в силах оторваться. Там же Вахтанг первый раз вышел на сцену: сначала – в оперной массовке, потом в небольшом танцевальном номере вместе с Лялей Чикваидзе – будущей балериной Еленой

Георгиевной Чикваидзе, мамой Михаила Лавровского.

Еще одно незабываемое впечатление – гастроли артистов Ленинградского театра оперы и балета Елены Люком и Бориса Шаврова. Юный Вахтанг увидел ту планку большого искусства, к которой он всегда будет стремиться. Если бы ему тогда сказали, что с этой удивительной балериной, Еленой Люком, он будет танцевать премьеру «Дон Кихота» на сцене Ленинградского театра, он бы, конечно, не поверил. Но зов судьбы был непреодолим, и Вахтанг поехал в Ленинград: «Я приехал в Ленинград. Я шлепал по платформе, лил сильный дождь. Мои единственные брюки и штиблеты промокли, как будто сам город говорил – зачем ты сюда приехал?»

Все было не так просто – ему шел семнадцатый год, в этом возрасте уже заканчивают хореографическое училище. Но прекрасные данные, мягкие мышцы, незаурядная внешность сделали свое дело, и Вахтанга Чабукиани приняли на вечерние курсы. Значит, надо где-то работать, на что-то жить. Но трудности его не останавливают, он устроился на работу. Вместе с Лялей Чикваидзе, которая тоже приехала в Ленинград, они подрабатывают тем, что танцуют перед началом киносеансов. Те самые танцы, которые они исполняли в Тбилиси. А в перерывах успевают учить уроки, потому что надо окончить и общеобразовательную школу.

Через два года Вахтанга перевели на дневное отделение. И только его безудержность, его рвение, невероятная жажда достичь той планки, которую он увидел там, в Тбилиси, когда приезжали ленинградские артисты, помогали ему добиваться результатов. При такой интенсивности достигали результатов только лучшие. И среди этих лучших были Вахтанг Чабукиани и танцовщик, который тоже станет легендой русского балета, Константин Сергеев. Он, как и Вахтанг, пришел в балет уже во взрослом возрасте. За три года на дневном отделении они прошли программу девятилетнего обучения. Они выходили из училища уже сложившимися артистами.

Вахтанг Чабукиани пришел в Кировский театр в 1929 году. Минуя кордебалет, он сразу стал премьером. И не просто премьером, а кумиром публики: он влюбил в себя всех – и коллег, и зрителей, с ним все хотели работать. Одновременно в Кировском театре плечом к плечу трудились педагог и хореограф Агриппина Ваганова, хореографы Василий Вайнонен и Федор Лопухов, а молодой Леонид Лавровский экспериментировал в направлении драмбалета. И в эти годы Чабукиани буквально произвел революцию в мужском танце. Ему была присуща невероятная техника, особенно – неистовый темп танца. К

счастью, сохранились записи с его выступлениями, и сегодня трудно поверить, что в таком темпе вообще можно танцевать. Возможно, эстетика танца изменилась – сегодня требуются профессионально более точные положения и позировки. Но по стихии танца, по самой поэзии существования человека в образе и совершенно неистовому темпу – трудно сравнить Чабукиани с кем-то еще. Неслучайно ему будут подражать очень многие выдающиеся танцовщики. Прежде всего – Рудольф Нуреев, для которого Чабукиани навсегда останется кумиром. В первых выступлениях Нуреева в балетах «Корсар» и «Баядерка» влияние Чабукиани просто налицо: он в буквальном смысле копировал своего кумира.

Итак, в 1929 году Вахтанг Чабукиани пришел в театр, а в 1930-м уже с блеском исполнил главную партию в балете «Дон Кихот», а его партнершей была та самая Елена Люком, которая когда-то поразила его на гастролях в Тбилиси. И своего Базиля он сделал не похожим ни на кого. Он не мог просто танцевать, делать движения – это всегда был страстный, эмоциональный рассказ от первого лица. А в «Дон Кихоте» он вовлек в свою орбиту кордебалет, сделав его соучастником спектакля. А от невероятных трюков, которые Чабукиани показал в гран-па, публика была в восторге!

Через три года в его репертуаре уже двадцать главных партий. И все хореографы, которые ставили спектакли, хотели, чтобы Чабукиани танцевал в этих постановках. Отмечу, что интерес к хореографии и к тому, чтобы самому быть автором спектаклей, у него проявился очень рано. Будучи тринадцатилетним мальчишкой, который начал заниматься в студии Марии Перини, он собрал дворовых приятелей и начал обучать их тем азам, которые только-только освоил сам в балетной студии. С ними же он стал делать свои постановки. Как здорово, когда вихрастый мальчишка не только безостановочно следует выбранной цели, но еще и приоткрывает своим друзьям дверь в большое интересное искусство и дает им в жизни правильное и благородное увлечение, ведет их за собой.

В 1935 году Агриппина Ваганова сделала свою редакцию балета «Эсмеральда» и доверила вставное па-де-де Дианы и Актеона молодым танцовщикам Вахтангу Чабукиани и своей ученице Галине Улановой. Они появлялись на сцене только один раз, но это становилось спектаклем в спектакле. «Эсмеральда» в постановке Вагановой не сохранилась, но без этого па-де-де, пожалуй, не проходит ни один международный конкурс, ни один значимый гала-концерт. Всегда это становится сюрпризом, и справиться с этим танцем, с этим сложным па-де-де могут только

уникальные танцовщики – настолько невероятных высот достигла здесь техника мужского танца. То, что делал Чабукиани, переворачивало все представления о мужском танце.

В тридцатые годы сцена Кировского театра стала экспериментальной площадкой советского балетного искусства. Именно там создавались новые постановки, которые потом «переезжали» в столицу. Так переехали «Бахчисарайский фонтан» Ростислава Захарова, «Пламя Парижа» Василия Вайнонена, «Ромео и Джульетта» Леонида Лавровского. А когда Василий Вайнонен только задумал ставить спектакль «Пламя Парижа», то главную партию он поручил именно Вахтангу Чабукиани. В этой постановке они стали соавторами, и здесь проявилась склонность Чабукиани к балетмейстерству. Чабукиани был танцовщиком героического амплуа, его Филипп в «Пламени Парижа» был потрясающим. В балете «Пламя Парижа» Вахтанг впервые исполнял трюки, которые никогда не существовали в балетном мужском танце. Это выходило за грани представления о том, что подвластно человеческому телу: это касалось и невероятных прыжков, и стремительных темпов танца, и вихревых вращений, и самого существования в спектакле. Его индивидуальность обогащалась национальными корнями, к которым он всегда был очень привязан. В его танце можно увидеть удивительное проникновение характерного и классического танцев. А характерное в нем – это прежде всего национальное: темперамент, который присущ грузинскому народу, самобытные танцы, невероятные мужественные образы, которые можно увидеть и в грузинской поэзии, и в грузинской живописи, и в музыке грузинских композиторов.

В 1937 году Вахтанг Чабукиани вплотную подошел к тому, чтобы самому взяться за постановки. Сначала он хотел поставить спектакль в Тбилиси. Конечно, это был спектакль на национальную тему – балет «Сердце гор» на музыку композитора Баланчивадзе. Но в Тбилиси того времени он не нашел артистов, которые смогли бы воплотить его замысел. Тогда он возвратился в Ленинград и поставил этот балет на сцене Кировского театра. Героика была близка ему не только как исполнителю, но и как хореографу. Почти всегда в своих постановках он искал сильный социальный подтекст той истории, которую хотел выразить средствами хореографии.

Соединение классического танца, народных мотивов и драматического действия Чабукиани будет проводить через все свои спектакли. Он всегда будет существовать в рамках драмбалета. Это будет его стихия, потому что он сам будет танцевать в своих спектаклях.

Первый опыт принес ему заслуженный успех. Еще не успев закончить первый спектакль, он уже думал о новой постановке. Его увлекла пьеса Лопе де Веги «Овечий источник», а спектакль он назвал «Лауренсия». Это была очень удачная постановка, и не случайно спустя много лет она вернулась в город, где родилась, – в Петербург, только на сцену Михайловского театра. Балет «Лауренсия» восстановил Михаил Мессерер. Конечно, в афише значилось и имя Вахтанга Чабукиани. Дань уважения отдали этому выдающемуся танцовщику и хореографу и во время звучания увертюры: на занавесе показывали фрагменты спектакля «Лауренсия» в исполнении самого Вахтанга Чабукиани, и зал взрывался громом аплодисментов.

«Лауренсия» была «звездным часом» Чабукиани-балетмейстера. Спектакль стал легендой и знаковой постановкой как для самого Вахтанга Чабукиани, так и для советского и русского балета. Наверное, только балет Лавровского «Ромео и Джульетта» может сравниться с «Лауренсией» по тому энтузиазму, с которым зрители штурмовали кассы оперного театра.

Сначала Чабукиани задумал поставить этот спектакль точно по пьесе. А когда приступил к работе, то понял, что линия главных героев – их взаимоотношения и любовь Фрондосо и Лауренсии – для него выходит на первое место, а все остальное становится фоном для отношений главных героев. Было использовано очень много национальных мотивов, национальных танцев, несмотря на то что его поставил хореограф, который никогда не был в Испании и никогда не видел национальных испанских танцев, интуиция художника абсолютно точно открыла ему, что такое истинная Испания, он ощутил ее сердцем. Партия главного героя, которую исполнял сам Чабукиани, требовала огромной физической выносливости. Если к этому прибавить огненный темперамент и невероятную, благородную внешность, удлиненные линии жестов, которым всегда безупречно владел Вахтанг Чабукиани, то можно представить, как он вдохновлял зрительный зал!

На премьере спектакля его партнершей, его невестой, его Лауренсией была блистательная Наталья Дудинская. Вполне возможно, что и для ее карьеры эта роль была вершиной. Дудинская танцевала и с другими партнерами, но довольно большую часть своей карьеры она была любимейшей партнершей Вахтанга Чабукиани. Другие женские партии на премьере исполняли Татьяна Вечеслова и Елена Чикваидзе. А во втором составе «Лауренсии» танцевала удивительная балерина – Алла Шелест. После Чабукиани главную партию исполняли Борис

Брегвадзе, а потом – Рудольф Нуреев, который в то время делал только первые шаги на балетной сцене.

Когда же Чабукиани перенес балет «Лауренсия» в Большой театр, то заглавную партию исполняла Плисецкая. Они очень любили танцевать друг с другом. Чабукиани пригласил Плисецкую выступить в «Лауренсии» в Тбилиси. Это был фурор! И как здорово, что балет «Лауренсия» и сейчас живет на сцене разных театров.

Вахтанг Чабукиани действительно становился соавтором хореографа, а иногда невольно даже смещал акценты в спектакле. Например, в балете Федора Лопухова «Тарас Бульба», где он исполнял партию Андрия (то есть не главную партию), он сделал эту роль настолько мощно, что она стала главной, а его знаменитая вариация – танец Гопак – до сих пор бестселлер многих балетных гала-концертов. Кажется, что это отдельный номер, но это та самая вариация Андрия, которую исполнял Чабукиани.

А какие у него были партнерши! Конечно, он танцевал с лучшими балеринами труппы. Сначала это были две Елены: Елена Георгиевна Чикваидзе – Ляля, одноклассница, с которой он впервые вышел на сцену Тбилисского оперного театра и с которой много танцевал, вторая – Елена Михайловна Люком – вводила его в балеты, была уже опытной балериной. А Галина Сергеевна Уланова говорила о нем: «Вахтанг придает моему танцу темперамент и энергию».

С Татьяной Михайловной Вечесловой, замечательной ленинградской балериной, в 1934 году он поехал на гастроли в США. Гастроли продолжались полгода и прошли с невероятным успехом. Когда они впервые станцевали на сцене Карнеги-Холла, то на следующее утро вышли газеты с заголовками «Русские покорили Нью-Йорк!».

С Натальей Михайловной Дудинской Чабукиани танцевал очень много. Они блистали в «Баядерке» и «Дон Кихоте», они танцевали па-де-де Дианы и Актеона и, конечно, «Лауренсию». Сама Дудинская говорила: «Вы не замечали его техники, хотя она была прекрасна. Высоко ли он прыгнул или нет – не скажешь, но казалось – он летал». И сегодня можно посмотреть студийную запись этого дуэта, где Дудинская танцует «Тени» из балета «Баядерка» вместе с Чабукиани. И уверяю – вы будете покорены.

С Аллой Яковлевной Шелест Чабукиани танцевал не так много, но она вспоминала: «Я могу его выделить как исключение. Он давал мне излучение, и у нас был дуэт. У него был посыл, он никогда не останавливался. Он жил в танце, жил стихийно, без оглядки».

Все без исключения партнерши вспоминают его с нежностью, с любовью и как-то по-особенному.

Срывы на сцене у него случались редко, но если случались, то переживал он их так же – темпераментно. Однажды на спектакле у него не очень чисто получились два тура с остановкой в арабеск (что очень сложно, когда надо закончить два поворота в воздухе на одну ногу). Чабукиани ужасно переживал! В грим-уборной он выпил вина, потом сел за руль и уснул. Машина тихо съехала к реке Мойке и остановилась, не доезжая двух метров до воды. На сцене у него все должно было быть идеально! Нельзя допускать ошибок! Для себя самого и для зрителя он всегда должен быть на высоте!

Из его классических партий особо выделяется Солор в балете «Баядерка». А в начале сороковых годов именно ему принадлежала редакция «Баядерки», которая до сих пор идет на сцене Мариинского (тогда – Кировского) театра. Чабукиани усложнил и развил партию главного героя, поставил интересную и очень сложную вариацию, выход Солора. В его интерпретации этот герой из томного восточного юноши превратился в мужчину невероятной отваги, который воюет за свою любовь. Его манере существовать в партии Солора будут подражать те, кто придет после него. Его краски можно увидеть и в спектакле Рудольфа Нуреева, и в исполнении Фаруха Рузиматова, и в танце Николая Цискаридзе. Каждый по-своему будет исполнять эту роль, но то мужественное начало, которое внес Чабукиани в мужской танец, остается самым привлекательным.

С началом войны Вахтанг Чабукиани принял решение вернуться в родной город и уехал в Тбилиси. Он возглавил школу и театр, одновременно воспитывая поколение танцовщиков. Он ставил спектакли, создавал репертуар. За 1942 год им были поставлены балеты «Жизель», «Шопениана», «Вальпургиева ночь». Вахтанг Михайлович помнил, какое впечатление на него когда-то оказали гастроли ленинградских артистов, и пригласил своих коллег приехать в Тбилиси и танцевать спектакли. И в Тбилиси танцевали Семенова, Дудинская, Шелест, Уланова. Скоро репертуар пополнился балетами «Дон Кихот», «Эсмеральда», «Лебединое озеро». Чабукиани поставил свою «Лауренсию». Именно он заложил основу Тбилисского театра оперы и балета, именно он воспитывал публику на высочайших образцах балетного театра.

Конечно, он обращался и к национальной теме и как хореограф поставил несколько балетов. Один из них – по мотивам эпоса Руставели «Сказание о Тариэле». Работал с грузинскими композиторами и в содружестве с Мачавариани поставил самый

свой знаковый балет – «Отелло». Они работали над спектаклем почти так же, как когда-то Мариус Петипа работал с Чайковским. В буквальном смысле хореограф выверял темпы, музыкальный размер каждого фрагмента. Конечно, Вахтанг Чабукиани сам исполнял главную партию, и на премьеру пришел весь Тбилиси. Театр буквально брали штурмом. Потом Чабукиани будут сравнивать и с Лоуренсом Оливье, и с Остужевым. Путь, по которому он шел как хореограф в этом спектакле, очень близок к Шекспиру: его Отелло не так ревнив, как доверчив.

Через три года Чабукиани перенес балет «Отелло» на сцену Кировского театра, но без него, без его страстности, одержимости, с которой он отдавался каждой роли, этот спектакль существовать не смог. Фрагменты этого спектакля были сняты на пленку, и сегодня можно увидеть совершенно сложенную фигуру танцовщика удивительной красоты в белом развевающемся плаще. В этой партии он полуобнажен, тело покрыто черным гримом, он танцует свою удивительную вариацию, пальцы его рук нервно напряжены, и все его существо наполнено такой энергией, что даже в записи ощущается это напряжение. Трудно даже представить, что испытывали зрители в зале, которые были свидетелями этого исполнения.

Знаменитый мавританский танец Чабукиани станцевал и на своем 75-летнем юбилее. Это был уже больной, усталый человек, и танцевал он в обычном костюме. Он просто встал и начал припоминать движения монолога Отелло, но в этом эскизе было все – и радость победы, и любовь, и экстаз страсти, и жгучая ревность.

В Тбилиси Чабукиани долго занимался преподаванием. С 1950 года, когда возглавил хореографическое училище, он каждый день вел урок классического танца. Но тот героический дух, с которым он выходил на сцену, не распространялся на умение Чабукиани бороться и быть таким героем в жизни. В Тбилиси он возглавлял театр, руководил училищем, создал балетмейстерское отделение в театральном институте, занимал общественные посты, и кому-то наверху стало казаться, что Чабукиани слишком много…

В 1973 году министр культуры предложил Чабукиани поставить спектакль на его музыку. Вахтанг отказался – он был занят идеей постановки балета «Фауст». Тогда Чабукиани сняли со всех должностей, как не справившегося с нагрузкой. И народный артист СССР, четырежды лауреат Госпремии остался только лишь педагогом в училище. Для танцовщика его поколения остаться только на преподавательской деятельности – это значит еще и остаться на грани нищеты. Вдобавок на него

обрушился поток несправедливых обвинений: якобы он хозяйничал в грузинском балете, его обвиняют в пожаре, случившемся в театре. Но Вахтанг Михайлович ежедневно приходил в училище и занимался с молодым поколением. Среди его учеников были Ирма Ниорадзе и Игорь Зеленский, который сделал международную карьеру и один из немногих вслед за Андрисом Лиепой и Ниной Ананиашвили танцевал в труппе Нью-Йорк Сити балета.

Чабукиани пытался работать даже в Киевском балете на льду – ставил и вел там балетные классы.

Но годы брали свое: он все больше болел, стал плохо ходить и уже не мог вести класс в училище. В 82 года Вахтанга Михайловича Чабукиани не стало. Он умер в своей тбилисской квартире, почти одинокий. Проститься с ним собралось очень много народа. Он ушел из жизни в родном Тбилиси, где начиналась его сказка, когда из его рук деревянную игрушку купила балерина, увидевшая в этом мальчике легенду – выдающегося танцовщика, имя которого никогда не будет стерто из истории мирового балета.

А тбилисский балет, родоначальником которого стал Вахтанг Михайлович Чабукиани, существует и признан во всем мире, и сегодня его возглавляет Нина Ананиашвили.

Легенды Большого

Александр Горский (1871–1924)

Имя балетмейстера Александра Алексеевича Горского по праву можно связать с такими понятиями, как «московский балет», «московская балетная школа» и «московская манера танца». Недолгая жизнь его стала новой эпохой для Большого театра – эпохой Горского. Приехавший из Петербурга в Москву, чтобы собрать и воспитать труппу, сделать для нее новый репертуар, Горский в Большом театре поставил свой лучший главный балет – «Дон Кихот» Людвига Минкуса. Этот спектакль не покидает афишу Большого театра с начала двадцатого века, и его по праву можно назвать визитной карточкой Большого театра. С удовольствием отмечу, что лучше, чем в Большом, его не танцуют нигде. По глубине, по сути, по гармоничному соединению классических и характерных танцев «Дон Кихот» – это балет Большого театра.

Удивительно, рассказывая о личности Александра Алексеевича Горского, я чувствую, как близка мне эта тема. Александр Горский похоронен в Москве, на Ваганьковском кладбище. Там в 1989 году был похоронен наш отец. Однажды оглянувшись вокруг, мы поняли, что они совершенно рядом: два человека, влюбленных в профессию Балет – хореограф Александр Горский и танцовщик Марис Лиепа, несмотря на то, что их разделяет долгое временное пространство. А первый балет, который мой отец станцевал на сцене Большого театра, был именно «Дон Кихот».

Родился Горский под Петербургом, недалеко от Стрельны, в 1871 году. Его отец служил бухгалтером в торговом предприятии и зарабатывал достаточно, чтобы его семья, в которой было двое детей – сын Сашенька и дочь, существовала безбедно. Сам Алексей Александрович в свободное от работы время увлеченно занимается совершенно необычным для мужчины делом – вышивает шелком, причем делает это с такой любовью, что даже пишет об этом статьи. И вышивает не узоры и виньетки, он вышивает картины, создает настоящие портреты шелком. Например, одну из его работ – портрет Пушкина – приобретают для Зимнего дворца, другую работу приобретает Итальянское собрание. Сын подолгу стоит рядом с отцом, смотрит, как он работает иглой, сколько требуется усидчивости, прилежания, терпения для того, чтобы создать настоящую картину из шелка. То ли впечатление от этой кропотливой работы сыграло свою роль, то ли маленький Саша унаследовал удивительное терпение и трудоспособность от отца, но это качество станет ведущим в его

творческой судьбе.

В пять лет Сашеньку с сестрой мама привела в театр на оперу «Аида», которая совершенно поразила их, и дома брат и сестра пытались повторить то, что они видели на сцене.

Когда ему исполнилось восемь лет, родители решили отдать его в коммерческое училище, правда, их беспокоило здоровье сына – мальчик болезненный, нервный. Учиться нужно было и сестре, она была младше брата на два года и мечтала стать артисткой Тогда мама привезла дочку в Петербург, в театральное училище, а сына взяла с собой за компанию. Оказавшись в стенах балетной школы, мальчик – стройный, голубоглазый, белокурый, – привлек внимание инспекторов и педагогов.

Так Саша Горский случайно попал в балетную школу, причем его сразу взяли на казенный счет. Мальчик быстро привык к строгому распорядку, вошел в ритм занятий. Он относился ко всему ответственно, сосредоточенно, как ему самому казалось – по-особенному бережно носил темно-синюю форму с двумя вышитыми на лацканах лирами. В то время воспитанников обучали игре на скрипке, а Сашенька вдобавок сам учился играть на фортепиано. Он также заинтересовался системой записи танцев Степанова. Помню, когда мой брат Андрис в рамках проекта «Русские сезоны – XXI век» взялся возобновить балет «Болеро», в Россию приехала дочь Брониславы Нижинской – Натали и привезла тетрадь с записью хореографии, сделанной рукой самой Брониславы Фоминичны. Это был не только настоящий ребус, который мы расшифровывали, но и уникальная возможность восстановить хореографию балета в оригинале – такой, какой она была придумана хореографом. А интерес Саши Горского к записи танцев очень поможет ему в будущем, на его балетмейстерском поприще. Но пока он был учеником, на него обратил внимание сам мэтр – Мариус Иванович Петипа, который совмещал работу в театре с преподаванием в школе.

Окончив школу в 1889 году, Горский был принят в Мариинский театр, в кордебалет. Поначалу юный артист участвовал во множестве классических и характерных танцев, причем характерный танец он, танцовщик невысокого роста, – любит больше, чем классику.

Хореограф Федор Лопухов вспоминал танцующего Горского так: «Маленького роста, худой, юркий, нервный, он на сцене напоминал сатира. Его стихией были игровые характерные партии, в них-то и можно было увидеть и темперамент его, и характер под маской академической выучки».

В это время Мариус Петипа работал над постановкой «Спящей красавицы», и репетиции безумно увлекали молодого

Горского. Петипа не возражал, что юный артист с обожанием смотрит на хореографа и приходит на репетиции. Вполне возможно, имея перед глазами такой пример, Горский задумывается о своем призвании: ему мало просто выходить на сцену, ему нужно большее. В своих записных книжках он отметит: «Я принадлежу к тем, кто уже на школьной скамье хотел чего-то нового, пускался в искания». В качестве эксперимента Горский сочиняет для воспитанников школы балет с длинным названием «Клоринда – царица горных фей». Удивительно то, как этот молодой человек ставит свой балет: он ставит его на бумаге. Так в то время не работали, но Саша Горский овладел системой записи танца, которую разработал Степанов. Сидя дома за рабочим столом, Горский на бумаге придумывает спектакль, потом приносит его в школу и очень быстро и легко разучивает с учениками этот балет по своим записям.

У каждого хореографа – свой язык и свой метод. Как балерина могу сказать, что следить за авторским методом талантливого хореографа – безумно увлекательно. Например, английский хореограф Джиллиан Линн сочиняла свою хореографию очень необычно: сначала она придумывала траекторию движения танцовщика по сцене и просила артистов по этой траектории пробежать или пройти. Это казалось немного странным, но потом, когда она понимала, что эта траектория музыкальна, она наполняла ее движением. Это было совершенно грандиозное открытие для нас – участников этого процесса.

А Горский после этой удачи пошел дальше и начал работу над записью «Спящей красавицы». Он по праву считал этот балет лучшим и совершенным балетом Мариуса Петипа. «Спящая красавица» поражала его так же, как поразила она двух друзей, пришедших на премьеру, – Сашу Бенуа и Сережу Дягилева. Поразила настолько, что они навсегда влюбились в балет. Горский, зафиксировав текст «Спящей красавицы», в результате имел в руках бесценный документ, познакомившись с которым дирекция Императорских театров командировала Горского в Москву в Большой театр, чтобы перенести туда этот спектакль. В 1898 году Горский переступает порог Большого театра, и можно считать, что это – символический рубеж, с которого начинается отсчет новой эпохи московского балета. В то время московский балет переживал совсем не лучшие времена, потому что подлинная балетная жизнь тогда кипела в столице – в Петербурге, в Мариинском театре. Московские балетные дела шли из рук вон плохо: в труппе не было лидера, и она в буквальном смысле влачила жалкое существование. Иначе и быть не могло, ведь дирекция Императорских театров выделяла крайне

мало средств на развитие.

Горский приступает к репетициям. Но происходит печальное событие, которое, казалось, должно было положить конец едва начавшейся работе: на первой репетиции бесследно исчезает тетрадь с записями. И тогда за две ночи хореограф восстанавливает по памяти все свои записи. За три недели он делает постановку, которая стала грандиозным событием сезона. Так Горский буквально пробудил ото сна московский балет, вдохнул в него новую жизнь.

Горскому было хорошо в Москве, здесь он окунулся в насыщенную художественную жизнь. Когда я сама была начинающей артисткой, прямо напротив первого служебного подъезда Большого театра стоял угловой дом, где висела мемориальная доска. Под окнами весной цвела душистая сирень. На доске значилось, что в этом доме жил выдающийся русский хореограф Александр Алексеевич Горский. Можно представить себе жизнь этого увлеченного человека: от дома до работы – всего несколько метров, а сразу за углом – опера Мамонтова, немного дальше – Московский художественный театр. Конечно, молодого хореографа интересует все. Он, безусловно, в числе потрясенных зрителей первых спектаклей. Горский ходит в русскую частную оперу Мамонтова, в то время там идут спектакли с участием Шаляпина, и он лично знаком с певцом. Спектакли идут в оформлении Врубеля, Коровина. Это все необычно для Горского, это все – потрясение! Очень скоро эти люди станут его соавторами.

Своим приездом из Петербурга в Москву Горский в буквальном смысле прокладывает путь для многих балетных петербуржцев – балетмейстеров и артистов, которые потом волею судьбы приедут в Большой театр. Приедут хореографы – Лавровский, Вайнонен, Григорович, приедут балерины – Семенова, Уланова, Ермолаев, Тимофеева, Семеняка…

А Горский после успеха «Спящей красавицы» возвращается в Санкт-Петербург. Но вскоре снова соберется в Москву для того, чтобы перенести на московскую сцену балет «Раймонда» – последнее творение Мариуса Петипа. Эти две командировки позволили Горскому оценить возможности балета Большого театра, а балетной труппе – убедиться в том, что Горский – человек талантливый. И они полюбили друг друга – хореограф и труппа. Кроме того, сборы по реализации билетов в Большом существенно выросли, и директор Императорских театров Владимир Теляковский предлагает Александру Горскому возглавить балет Большого театра. Горский соглашается, переезжает в Москву в 1901 году и берется за новую постановку,

которой суждено было прославить его и подарить бессмертие. Это балет «Дон Кихот». Сюжет – испанский, музыка – зажигательная! Словом, «звездный час» Горского, а у веселого балета сложится счастливая судьба. Горский сумел создать совершенно новый балет, какого в Москве еще не видели.

Впервые «Дон Кихот» появился в Большом театре за три десятилетия до Горского, и поставил его специально выписанный из Петербурга маститый Мариус Иванович Петипа. Пригласили известного балетмейстера, чтобы привлечь публику в театр, плохо посещавшую старые балеты. В Москву Петипа ехать не хотел, потому что оставить свою труппу в Петербурге на помощника и ассистентов – это рискованно. Новый балет Петипа был переполнен испанскими танцами, там были и сегидилья, и болеро. Характерные артисты выходили на первый план и имели огромный успех. Музыка тоже удалась, за нее взялся постоянный соавтор Петипа Людвиг Минкус. Из-под его пера вышли шестнадцать балетных партитур, но музыка «Дон Кихота», казалось, понравилась абсолютно всем. «Прелес!» – как говорил Мариус Иванович. Музыка, действительно, очаровательная, ритмичная и невероятно удобная для танца: в буквальном смысле она переносит каждого зрителя под южное небо на жаркую площадь, и в ней чувствуется веселье и счастье. А Петипа решает перенести свой балет в Мариинский театр.

Горский берется за балет «Дон Кихот» спустя тридцать лет после премьеры своего мэтра, но решает не просто освежить спектакль, но переделать по-новому. Хореограф приглашает в Большой театр молодых замечательных художников Головина и Коровина, работавших в московских театрах. Головин в то время оформлял жилые интерьеры и работал с мозаикой, потом он увлечется идеями «Мира искусства», сделает вместе с Мейерхольдом легендарный «Маскарад». Его можно было видеть элегантно одетым в модный изящный костюм, на мизинце – кольцо с бриллиантом, всегда он был тщательно причесан, деликатен, учтив, но ни с кем не был близок или дружен. Полная противоположность ему – Коровин: открытый, дружелюбный, зажигающийся. Работа над декорациями «Дон Кихота» их увлекла – они захотели создать сценографию, которая бы стала «музыкой для глаз», как они говорили. Художники выполнили не просто задники кулисы, они создали среду, где можно было не только танцевать, а жить и рассматривать декорации как картину. Горский ставит спектакль не для одной балерины или солистки, а для всей труппы, и каждому артисту предлагает свой личный рисунок, который складывается потом в общую танцевальную картину. На это его вдохновили работы Художественного театра,

его массовки: тогда это поразило молодого Горского – у каждого артиста на сцене была не только своя задача, но и своя сверхзадача. Молодым артистам, только пришедшим в театр, было позволено стать личностями на сцене. Среди тех, кто только закончил школу, были юный Михаил Мордкин и Софья Федорова – будущие прославленные звезды балета Большого театра. Кроме главных героев, Китри и Базиля, появились новые персонажи: Уличная танцовщица, Повелительница дриад, красавица Мерседес.

Реакция на новый спектакль была неоднозначной. Кто-то называл балет «декадентством, сценическим беспорядком». А директор Теляковский отмечал в своих мемуарах: «Победа в балете полная! Пресса недоумевает по поводу совершенно нового явления в балетном мире. Балет сразу стал репертуарным. Билеты продаются нарасхват!».

Окрыленный Горский продолжает прокладывать свой путь в Большом театре и принимается за главный балет классического наследия – «Лебединое озеро», родившийся именно в Большом театре.

Этот спектакль станет для него балетом вечным, «Лебединое озеро» Горский будет переделывать шесть раз. Почему? Может быть, для этого удивительного человека, фаната балетного искусства, «Лебединое озеро» стало своеобразным дневником, или дневником времени. Горский начал традиционным спектаклем, потом работал с Коровиным и с Немировичем-Данченко.

Хореограф понимал, что дальше пойдет одновременно по двум дорогам. Первая – это новые балеты, вторая – это старые-новые балеты. Эксперименты Александра Алексеевича станут во многом предтечей модерна.

Подобно «Лебединому озеру»[1], Горский трижды переделывал «Жизель», переодел виллис в воздушные рубашки, велел всем распустить волосы, убрать эти вечные балетные пучки (которые были и остаются универсальными для каждого классического спектакля) и почти каждой виллисе придумал свой характер. Для исполнительницы заглавной партии он придумал нечто шокирующее и замечательное одновременно: в сцене сумасшествия Жизель… громко смеялась. Все это было ново, неожиданно, все это стало предчувствием того балета, который родится намного позже в двадцатом веке, когда мы будем смотреть балеты Матса Эка и его «Жизель».

Горский, отвергал чрезмерное увлечение техникой для балерины, что невозможно было бы представить себе в петербуржской школе. Именно от пристрастий руководителя и

складывалась московская манера – смесь эмоциональности и свободы. «Не страшно, если ты свернешься с пируэта, а страшно, если не будет искры вдохновения», – говорил ученикам Горский. По сути, в этих словах прозвучал лозунг целого направления, которое Горский потом создаст на сцене Большого театра.

Окруженный балеринами, творчеством которых он вдохновлялся, сам мэтр был трагически одинок всю свою жизнь. Я никогда не могла представить, насколько этот человек был несчастлив в своей личной жизни. Когда я, будучи ученицей хореографического училища, в учебниках видела фотографии Александра Алексеевича Горского, человека рубежа XIX–XX веков, гладко причесанного, худощавого, мне представлялся совершенно другой мир этого художника. Мне казалось, что дома его ждала милая женушка, всегда накрытый стол с кружевной скатертью, что под ручку они проходили путь от своего дома до Большого театра, всего каких-то сто метров, и она сидела где-нибудь в ложе и смотрела на его новые работы, так же как сопровождала своего художника супруга Касьяна Голейзовского – выдающегося хореографа, или супруга Ростислава Захарова – другого хореографа XX века. Но с Александром Алексеевичем Горским была совсем другая история: все его увлеченности и любови не были взаимными.

В канун революции Горскому исполнилось сорок шесть лет. Он одним из первых получил звание Заслуженного артиста республики. Но началась новая жизнь, почти одновременно эмигрировали его любимые балерины – Федорова, Каралли, уехал Мордкин. Это было время невероятных, мучительных ожиданий: будет ли вообще работать театр, или он закроется – шли разговоры, что здание передадут под овощной склад, и это была не шутка. Когда Большой театр все-таки открылся, в управление труппой включились люди другой формации. А Горского, который был далек от политики, это мало интересовало: склоки и борьба за власть для него были не важны, Но оказалось, что ему становится все сложнее и сложнее претворять в жизнь свои идеи. Его называли «левым», декадентом, человеком, отстающим от времени. Его спектакли исчезали из афиши, его предложения на Реперткоме отвергались. С сожалением он отмечает в своих записках: «Моя работа над созданием репертуара, мое маленькое, но честное как художника имя, мои мысли, мои грезы, которые я воплощал, будут втоптаны в грязь. Мне больно за будущее искусства, за мое служение своему делу». И тогда Горский реализовывает себя в маленьких экспериментальных студиях. Там собиралась молодежь, которая легко откликалась на его творческие идеи, и с этой молодежью он с удовольствием

работал.

На окружающих Горский производил впечатление чудака, одержимого какой-то идеей, ведь он жил только театром. И тогда к нему пришло его последнее увлечение, которое опять не было взаимным, – в личной жизни хореографу трагически не везло. Его последней любовью была балерина Вера Светинская. Именно ей он писал невероятные строки: «Я схожу с ума, то маленькое чувство, когда человек только нравится, выросло в стихийное чувство любви. Что-то колыхнулось во мне, еще неясное, неопределенное, и вся душа всколыхнулась». Балерина не смогла ответить на чувства Александра Алексеевича, он был старше ее на двадцать пять лет. Свой последний год жизни Горский не мог работать. И это было особенно тяжело. Сказалось нервное напряжение последних лет. Но неизменно каждый день он выходил из своей холостяцкой квартиры в Копьевском переулке, шел в Большой театр, растерянно бродил по коридорам и залам, невпопад отвечал на вопросы, не замечал перешептывания за спиной. Он никак не мог расстаться с театром. Буйные взрывы эмоций сменялись депрессиями, у него была расшатана психика. Хореографа не стало в 1924 году, и вместе с ним ушел из театра его оригинальный репертуар. Но роль Александра Алексеевича Горского трудно переоценить. Именно он сформировал и воспитал балетную труппу Большого театра, он открыл множество новых дарований, сформировал новый репертуар, ввел новые актерские приемы. Полноправным соавтором балетмейстера стал художник. В этом творческом союзе произошли реформы в балетном костюме, в сценическом гриме.

Остался только один балет Горского – но какой! Знаменитый «Дон Кихот» – лучший образец московского исполнительского стиля. А значит, и имя его создателя не будет забыто. У Большого театра, на доме в Копьевском переулке, до сих пор висит памятная доска: «Здесь жил Александр Алексеевич Горский».

Екатерина Гельцер (1876–1962)

Я обращаюсь к личности женщины и балерины, которая волнует и не оставляет меня всю мою жизнь, и даже бессознательную мою жизнь, потому что жизнь моя прошла в ее квартире, в которую я въехала, когда моя мама носила меня под сердцем.

Мой отец, Марис Лиепа, трепетно сохранял воспоминания о Екатерине Васильевне Гельцер, очень гордился тем, что живет в ее квартире, считал это промыслительным. И действительно, в Брюсовом переулке, в доме № 17, на котором мемориальная доска Екатерины Васильевны Гельцер, а сейчас рядом и мемориальная доска Мариса Лиепы, была поистине артистическая атмосфера.

Имя балерины Екатерины Гельцер невероятно важно знать не только любителям балета, но и просто каждому москвичу, потому что Екатерина Васильевна – это эпоха, знаковая фигура для культурной жизни Москвы.

Ее жизнь была очень долгой: родилась Екатерина Гельцер в 1876 году, а не стало ее в 1962 году.

Гельцер не оставила мемуаров. Жизнь ее – как невероятная кинолента: там много недосказанного, много того, на что мы не можем сейчас дать ответ. Есть и авантюрные повороты, и влюбленности, и невероятные события, но о многом мы можем только догадываться, и о многих поворотах ее жизни мы должны говорить: «Возможно, это было так; предполагаем, что это было так…»

Родилась Екатерина Васильевна Гельцер в артистической семье. Ее отец был известным танцовщиком, он был неподражаемым Иванушкой в «Коньке-Горбунке», уморительно исполнял партию Марцелины в «Тщетной предосторожности», а эту женскую роль всегда поручают мужчинам. Кстати, в Московском театральном училище актерское мастерство ему преподавал сам Щепкин, и до конца своих дней они сохранили дружбу. А мать Екатерины Васильевны происходила из московских купцов Блиновых, которые приходились родственниками художнику Михаилу Нестерову. В их доме всегда царила творческая атмосфера. В семье было три дочери, с детства они могли слышать блистательных артистов, видеть их и, самое главное, дышать творческим воздухом.

Удивительно, но то же самое я могу сказать и о себе, потому что наша семья тоже была творческой, и, возможно, мой отец сознательно продлевал атмосферу, которая была в доме Гельцер.

Из того материала, который мне встречался, я с огромным интересом обращала внимание на все, что связано с Екатериной Васильевной. Однажды в букинистическом магазине за десять рублей я купила фотографию Екатерины Гельцер с ее автографом, с краю было написано: «Жукову на память от Е. В. Гельцер». Эти «Е.В.» я запомнила, потому что в лепнине на потолке ее квартиры, в которой я жила, были те же самые вензеля «Е.В.Г.», и кто бы ни приходил к нам в дом – отец всегда был артистичным экскурсоводом: он всегда обращал внимание на эту лепнину, показывал белые колонны, которые обрамляли вход в гостиную, дверную ручку, которая была прикреплена к стене (отец говорил, что это балетный станок, держась за который занималась Екатерина Васильевна Гельцер), но, вероятнее всего, это была палочка, на которую Екатерина Васильевна опиралась, когда была в преклонном возрасте, потому что ноги отказывались ей служить…

Так, из осколков, впечатлений, прочитанных или увиденных у Гельцер, у меня складывается портрет женщины, которая до конца своих дней оставалась взрослым ребенком: очень непосредственной, открытой, темпераментной, простой и глубокой одновременно.

Еще на вступительных экзаменах в хореографическое училище авторитетная комиссия зафиксировала: сложение у девочки с изъянами, способности имеются, кроме того, госпожа Гельцер музыкальна и темпераментна. В детские годы в хореографическом училище кумиром Кати Гельцер была Элеонора Дузе, она даже хотела оставить балет и заниматься драмой. К счастью, балет не ушел из ее жизни, а тяготение к актерской игре на сцене осталось навсегда и стало визитной карточкой этой балерины. Она окончила училище в 1894 году и поступила в Большой театр.

Большой и Мариинский театры в то время, в 90-е годы XIX века, – это два разных мира: с одной стороны – Императорские театры, но с другой – двор в Петербурге, конечно, вся жизнь там, и там мэтр балета Мариус Петипа. Большой всегда стоял на втором месте… Но это Москва! А это второе место, видимо, давало танцовщикам особую свободу – они были раскрепощены, и, может быть, именно отсюда тянется эта манера московских танцовщиков, которые всегда отличались свободой танца, возможно, в ущерб чистоте, но зато с открытыми эмоциями и темпераментом.

В начале карьеры отец Екатерины Васильевны был для нее самым строгим критиком и все время подталкивал ее к совершенствованию. Именно он настоял на том, чтобы она начала

заниматься с молодым премьером Большого театра (он был старше Екатерины всего на два года) Василием Дмитриевичем Тихомировым. Тихомиров – красавец, атлет, будущий премьер балета не мог не понравиться юной Кате Гельцер. У них завязывается роман, и чтобы отвлечь дочь, отец хлопочет о том, чтобы Катю Гельцер перевели в Мариинский театр, как бы для совершенствования… А может быть, и для совершенствования тоже.

Катя Гельцер едет в Мариинский театр. Здесь она выступает в балетах Петипа и с увлеченностью работает со знаменитым педагогом Христианом Иогансоном. Отец Кати считал, что, несмотря на ее виртуозную технику и прекрасный прыжок, ей не хватает гармоничности рук, гибкости корпуса… И вот Христиан Иогансон, как скульптор, лепит то, чего, казалось, не хватало этой, по сути совершенной, балерине. И действительно, из Петербурга она возвращается измененной: там она увидела цвет русского балета, там она была впечатлена танцами виртуознейшей итальянской балерины Пьерины Леньяни.

Но все-таки Гельцер всегда мечтала вернуться в Москву: Москва была ее домом, ее миром. А может быть, она просто хотела быть полной и единственной хозяйкой на сцене? И вернувшись из Петербурга, Гельцер танцевала головокружительно, умопомрачительно, приводя в неописуемый экстаз зрительный зал. Она танцует все: «Привал кавалерии», «Спящую красавицу», «Лебединое озеро», «Конек-Горбунок», «Корсар», «Дочь фараона»… Словом, все, что идет в репертуаре Большого.

И опять встречает Василия Тихомирова: он продолжает ее опекать, становится постоянным партнером, единомышленником, другом до конца ее дней. Некоторое время они были вместе, но так и не установлено, были ли они официально мужем и женой, хотя теплые отношения и чувство локтя, чувство соратников в искусстве они сохранили на всю жизнь. А в Брюсовом переулке (они жили в разных домах – Екатерина Васильевна в доме № 17, а Василий Дмитриевич в начале переулка, в доме № 4) Тихомиров часто навещал ее, но вместе с ней никогда не жил. Как рассказывают, у них были очень галантные отношения.

Вообще Брюсов переулок можно назвать театральной улицей. Дом № 4, где жили Василий Тихомиров и Всеволод Мейерхольд, дом № 7, где жили Антонина Нежданова, Мария Максакова, Иван Козловский и многие другие артисты Большого театра, дом № 17, построенный архитектором Щусевым для артистов, которые поддержали революцию в 1924 году, и это был первый кооперативный дом. В нем и жила Екатерина Васильевна Гельцер.

Квартира ее не похожа ни на одну квартиру в этом доме: потолки украшены лепниной с вензелями, причем в каждой комнате лепнина с определенным сюжетом. В спальне – с целующимися голубками, в гостиной – с вензелями «Е.В.Г.», в балетном зале – с музыкальными инструментами, мраморные подоконники, белые колонны при входе в гостиную, раковины саксонского фарфора. И еще – у нее был маленький бассейн. Как вспоминает моя мама, когда они въехали с отцом в эту квартиру, она была очень запущена: сохранились старинные саксонские раковины, которые просто рассыпались.

Вот так жила советская балерина Екатерина Васильевна Гельцер.

Новый этап в ее жизни начался с того момента, когда хореографом Большого театра стал Александр Горский. Сначала это были отношения хорошие, дружеские. Потом, когда Горский стал экспериментировать, Гельцер и Тихомиров стали конфликтовать с ним, и отношения всегда были на уровне дружбы и войны. Горский понимал, что не занимать прима-балерину в спектаклях совершенно невозможно. Они терпели друг друга.

Слава этой балерины далеко шагнула за пределы Большого. Она много гастролирует. В 1910 году принимает участие в «Русских сезонах» Дягилева. Любопытно, что примадонны балета того времени с большим удовольствием, умением и талантом исполняли характерные танцы: Анна Павлова танцевала много характерных танцев. Одним из лучших концертных номеров Гельцер также был знаменитый Русский танец, и танцевала она его очень долго. И где бы и в каком бы возрасте она это ни делала, перестук каблучков, фирменная пластика рук с платочком, расшитый наряд, кокошник, поклоны до пола всегда вызывали восторг у публики. Знаменитый театральный критик Аким Волынский писал об этом танце Гельцер: «Вот Гельцер – человек, несущий в своем изумительном танце всю соборную Москву, со всеми ее колоколами, лихими тройками, бесконечными праздничными гулами. А она танцует, да так, что с ней и в ней приобщается к танцам вся исконная Россия».

Творчество этой замечательной артистки дошло до нас в большей степени преданием, потому что те небольшие фрагменты съемок, которые сохранились, выглядят очень несовременно. Хотя это ни о чем не говорит. Просто эстетика балерины существовала в своем времени, а ее энергетика и талант дошли и до нас. Я собираю впечатления о ней. Когда-то замечательная характерная танцовщица и педагог Алла Георгиевна Богуславская рассказывала мне: «Я приходила девочкой в вашу квартиру. Меня

мама водила на занятия к Екатерине Васильевне Гельцер. Она уже плохо ходила, и я, держась за край кровати из карельской березы, делала экзерсисы. А Екатерина Васильевна сидела рядом в кресле, показывала мне все руками. А иногда приглашала нас пить чай, и за чаем, на пальцах рук танцевала нам свои вариации из балета «Красный мак»… Была абсолютным ребенком».

Во многом именно Гельцер советский, а потом и российский балет обязан тем, что он остался и сохранился как искусство после революции. Екатерина Васильевна приложила огромные усилия, чтобы доказать советскому правительству возможность и необходимость существования этого вида искусства. Она лично встречалась с Лениным, и при поддержке Луначарского ей удалось объяснить, насколько важен и понятен балет для нового зрителя.

Гельцер была человеком, который преданно служил искусству. В ней сочетались женственная легкость и такое чувство самоиронии, что осталось множество историй, связанных с ней. Многие стали легендами, и уже трудно различить, где – правда, а где – вымысел.

Например…

Екатерина Васильевна в возрасте примерно 60 лет, готовясь к выступлению в Колонном зале Дома союзов, решила сделать грим дома и дойти пешком до зала, что очень недалеко. В ярком гриме, с наклеенными ресницами, выложенными буклями волосами, закутавшись в шубку, Екатерина Васильевна пошла по улице Неждановой (ныне – Брюсов переулок), вышла на улицу Горького (ныне – Тверская), где ее и задержал патруль, как даму легкого поведения… Балерина отбивалась, была возмущена, но ее доставили в участок. Гельцер говорила, что она – балерина Большого театра, знаменитая артистка, ей не верили до тех пор, пока не заметили, что ее шубка застегнута Орденом Ленина.

В преклонном возрасте, танцуя «Умирающего лебедя», Екатерина Васильевна была уже настолько слаба, что с трудом могла подняться: сесть в позу умирающего лебедя она еще могла, а подняться ей было уже непросто. Устроители концерта вынуждены были закрыть занавес. Рассказывают, что к ней подошел рабочий сцены и сказал, что занавес уже закрыт, на что она ответила: «Уйди, милый, уйди! Пока не умру – не встану!»

Могла ли она уехать из России? Конечно, могла, но не захотела. Она была привязана к Москве, к Большому театру. Для нее это была вся жизнь, и она прожила ее вместе со своей страной, переживая все, что выпало на их долю. Во время революции она выходила на сцену при температуре плюс шесть градусов, при сквозняках. В зале сидели зрители в тулупах и

валенках, и, как говорят, от обнаженных плеч примы поднимался пар, но она выходила на сцену и завоевывала сердца этой новой публики, убеждая, что балету есть место в этой новой жизни.

Быт ее был налажен в роскошной квартире на четвертом этаже дома в Брюсовом переулке. Жила она одна, но при ней всегда была преданная немка Альма, которая выполняла роль соратницы и костюмера и была с ней неразлучна. Дом ее был полон уникальными работами – подарками: этюды Левитана, Коровина, картины Репина, Сурикова, Врубеля, Серова. И повсюду – цветы: на подоконниках, и в вазах, и в корзинах.

Конечно, в какое бы время она ни жила – до революции или после – у нее всегда было множество поклонников. Она говорила о себе в шутку: «Танцую я для галерки». Кстати, среди таких детей райка была юная Фаина Раневская, которая приехала в Москву учиться на артистку. Балерина выделила ее из толпы поклонников, наверное, встретив ее у служебного подъезда Большого театра. Сначала она оказывала Фаине покровительство, а потом они стали подругами. Острая на язык Раневская называла ее Катерина или Милун и как-то сказала: «Твой балет – сплошная каторга в цветах. Хватило тебе ума так глупо прожить жизнь…»

Еще один удивительный поворот в жизни этой женщины – ее любовь с Карлом Густавом Маннергеймом. Многие годы об этом не упоминалось, потому что личность Маннергейма была персоной нон-грата в Советской России. Трудно сказать, когда они познакомились. Конечно, он был поклонником ее таланта. Статный, высокий, с внешностью викинга, он был сыном шведского барона и финской графини. Занимал очень высокое положение. Авторитетный в монархических кругах – именно он возглавлял коронационную процессию императора Николая II, а после русско-японской войны был командирован Николаем II в Китай с секретной миссией – разработать план русского вторжения в Китай. Туда он проделал путь верхом от Ташкента, а когда вернулся в Россию в 1916 году, много рассказывал Екатерине о Китае. Гельцер вспоминала эти рассказы, когда работала над образом Тао Хоа в балете «Красный мак». Но так случилось, что, какую бы вы ни взяли книгу с биографией Екатерины Васильевны Гельцер советского периода, об этой огромной части ее жизни, об этой самой большой ее любви ничего не известно… Так как она не оставила ни воспоминаний, ни автобиографии, то эта часть ее жизни раскрывается только сейчас. А может быть, Гельцер и не хотела, чтобы она раскрывалась: судьба свела ее с мужчиной, который был невозможен и не сочетаем с Советской Россией того времени. Конечно, это была драматическая история.

Маннергейм был ловеласом, любителем женщин, увлекался балеринами. Как он сам говорил, предпочитал любовь на расстоянии: «мне по душе запретные сады, куда лишь изредка допускаются избранные». Но кажется, что с Гельцер все было по-другому, или хочется верить, что все было по-другому… К тому времени, когда они познакомились, Маннергейм уже успел бросить жену и двух дочерей в Париже. Гельцер называла его «ясноглазый рыцарь» и до конца жизни хранила у изголовья кровати спрятанный от посторонних глаз портрет. И еще один невероятный факт: дальние родственники утверждают, что в 1903 году у них родился сын Эмиль, но ни в одном официальном источнике нельзя прочитать об этом. Удивительно, как возможно было все это скрывать? Крестила ребенка Тамара Карсавина, мальчик жил в имении под Дмитровом. Поначалу Маннергейм вообще не виделся с сыном – он делал карьеру, переезжал в разные страны, воевал, залечивал раны в госпиталях и на водах. И уже подросшего сына родители определили в швейцарский пансион. Это разделило их – мать и сына. Можно представить, какая незаживающая рана была в душе этой женщины.

В январе 1924 года ярый враг советской власти барон фон Маннергейм в последний раз приезжает в Россию для того, чтобы обвенчаться с Екатериной Гельцер. Невесте в это время под пятьдесят, а жениху – около шестидесяти. Говорят, что на венчание благословил молодых сам Патриарх Тихон, и оно состоялось ночью, в церкви на Поварской. После венчанные супруги решили обязательно проститься с умершим Лениным! Для Маннергейма Ленин, с одной стороны, непримиримый враг, а с другой – человек, даровавший свободу и независимость его стране – Финляндии. В Москве стояли страшные морозы, и за несколько шагов до гроба баронесса Маннергейм-Гельцер упала, а затем слегла с пневмонией и не смогла сделать то, о чем мечтал ее возлюбленный Карл: он хотел как можно скорее забрать ее в Финляндию (вскоре он станет президентом страны), но уезжать надо было быстро, и Маннергейм уехал один.

Последней баталией Маннергейма стала русско-финская война, на которой он расправился с финскими большевиками. А в 1939–1940 годах барон руководил оборонительной линией на Карельском перешейке, где потерпела поражение Советская армия. Именно тогда народную артистку побеспокоили органы: обыскали, изъяли портрет и письма Маннергейма и самое дорогое, что у нее было, – карандашный портрет сына работы Нестерова.

С сыном связан еще один эпизод: говорят, что в 1929 году он якобы приехал в Москву из Европы и был в Большом театре на

балете «Красный мак», где танцевала его мать – Екатерина Васильевна Гельцер. Ей передали, что сын в зале, но… они не встретились.

Но все-таки несколько лет спустя мать увидела сына в просмотровом зале ТАСС, где для нее одной показывали финскую хронику, присланную Маннергеймом диппочтой. Ясноглазый рыцарь не забыл свою венчанную возлюбленную, несмотря на устоявшееся мнение о его холодности и расчетливости. А еще по выходным именно он зачитывал на коротких волнах по-русски финские новости. Так и вижу фигурку балерины, припавшую к радиоприемнику: она вслушивается в этот далекий знакомый голос, который произносит сухую информацию, и пытается уловить что-то личное…

Покинула Большой театр Екатерина Васильевна Гельцер в шестьдесят шесть лет. Но еще оставался долгий отрезок в двадцать лет, который стал временем потерь.

Ясноглазый рыцарь в конце войны стал Президентом Финляндии, хотя ненадолго: скоро подал в отставку. Оставив пост и страну, он переехал к сыну в Швейцарию, где тот медленно угасал в госпитале Лозанны. Отец закрыл сыну глаза и умер через месяц в Лозанне в 1951 году, а Гельцер узнала об этом только через несколько лет.

Уходит из жизни Василий Тихомиров, который до конца дней оставался преданным другом и близким человеком Екатерины Гельцер. На гражданской панихиде в Большом театре она произнесла: «Спасибо тебе за все, дорогой, любимый друг, за нашу огромную работу, за терпимость и терпение, за твою любовь к людям и желание, чтобы им было хорошо. Кланяюсь тебе до земли».

В конце 1962 года Екатерине Васильевне восемьдесят пять лет. Она давно уже не выходит из дома, но с удовольствием и радостью принимает поздравления. Удивительно, что сохранилась кинохроника о том, как она принимает делегацию из Большого театра: она сидит в кресле в своей нарядной гостиной (в той комнате, которую мы всегда называли «большой комнатой»), она окружена цветами, ей говорят речи, она радостна и возбуждена. Нам всегда казалось, что дух Екатерины Васильевны до сих пор живет в этом доме, наполняя его невероятно творческой и оптимистичной атмосферой.

Через месяц после этого юбилея великой Гельцер не стало. Она прожила долгую и удивительную жизнь. Она не оставила мемуаров, и в жизни ее много загадочного, много недосказанного.

А Фаина Георгиевна Раневская, которая стала ее другом,

признавалась: «После моей Гельцер скучно стало в балете. Я не знала прелестней балерины на сцене и в жизни. Ушла эпоха».

Марина Семенова (1908–2010)

Как ни странно, но осталось так мало документальных кадров с танцем Марины Тимофеевны Семеновой. Но она принадлежит к тем балеринам, о которых существует предание, и оно передается из поколения в поколение. Это предание настолько ярко и велико, что мне захотелось внести и свой вклад в память об этой удивительной балерине – чтобы наши современники знали и помнили ее.

Для нашей семьи Марина Семенова – человек особенный. Мой отец, Марис Лиепа, очень трогательно относился к ней, благоговел перед ней. Он часто встречался с ней в репетиционных залах, потому что многие партнерши Мариса Лиепы были ученицами Марины Тимофеевны – Наталия Бессмертнова, Нина Тимофеева, Марина Кондратьева и другие. Репетиции были разные – они могли спорить, сердиться, даже браниться, но это ничего не значило, потому что внутренне мой отец всегда склонялся перед Мариной Тимофеевной. Из детства я вынесла обожание этой удивительной женщины. Помню, как отец брал меня с собой в день рождения Марины Тимофеевны, 30 мая, когда шел, чтобы поздравить ее. Он неизменно преподносил ей изысканные цветы, на моей памяти, вместе с роскошной хрустальной вазой, и французское шампанское, которое Марина Тимофеевна очень любила, и что-то еще. Все, чем отец мог выразить свое почтение Марине Семеновой – складывалось к ее ногам.

В моей жизни она сыграла очень большую роль. Мои смотрины были устроены Марине Тимофеевне, и она сказала: «Марис, ну – балерина! Балерина!» Конечно, это было сказано, чтобы сделать приятное моему отцу, но все-таки – балерина. Спасибо, Марина Тимофеевна! И в хореографическое училище я поступала с «Полечкой» на музыку Сергея Рахманинова, которую мне поставила Марина Тимофеевна Семенова. По просьбе моего отца она занималась со мной. На уроках буквально ползала вокруг меня на коленях, а иначе и нельзя выучить нашему искусству – все нужно поправлять: выворачивать ножку, спину, чтобы маленький человечек, маленькая балеринка могла физически запоминать эти ощущения, нужно «лепить» тело. Показы ее были безупречны. Читая статью Марины Тимофеевны о ее выдающемся педагоге Агриппине Вагановой, мне казалось, что все ее слова я могу отнести и к ней – Марине Семеновой: как она показывала, как образно говорила, рисуя руками в воздухе – «танцуй телом», «собери мышцы», «держи спину», и дальше…

дальше… Я до сих пор помню каждое движение моего вступительного танца. «Полечка» начиналась проходами по кругу и бесконечными реверансами – направо, налево, направо, налево. Это было очень пикантно. Потом – небольшое па в середине зала, отход на диагональ, очень милые маленькие подскоки по диагонали, и заканчивалась она так же мило – реверансами: направо, налево, направо и налево. Эту «Полечку» я танцевала очень долго, и когда в первый раз поехала в пионерский лагерь – имела там большой успех: мне нашли белый хитончик, который украсили свежими розами, и я танцевала с неизменным успехом. И если так случится, что моя дочка Надежда будет когда-нибудь поступать в хореографическое училище – она, несомненно, будет танцевать «Полечку» Рахманинова, которую поставила мне когда-то Марина Тимофеевна Семенова.

Семенова стала моим первым педагогом балета. Я ездила к ней в знаменитую квартиру на улице Горького, вставала в ее комнате к станку под портретом Марии Тальони. Марина Тимофеевна сначала занималась вместе со мной и своим внуком Андрюшей – ей хотелось, чтобы Андрюша тоже пошел в эту профессию. Но потом я стала заниматься одна и, признаться, не очень любила это делать. Каждый раз, подходя к кнопке звонка, я думала: «Может быть, мне не откроют?» И однажды, не дожидаясь ответа на звонок, я кубарем скатилась вниз и была так счастлива «профилонить» (как говорила Марина Тимофеевна) урок! Надеюсь, мои теплые личные воспоминания никак не снизят пафоса темы, пафоса этой удивительной женщины и великой балерины. Она прожила очень долгую жизнь. Ее не стало в 2010 году, на 103-м году жизни. А знаменитый балеринский класс в Большом театре она давала до 95 лет.

Марина Семенова родилась в 1907 году в многодетной семье: у мамы было двенадцать детей, и Марина была шестым ребенком. Время было голодное, революция. Наверняка она была обделена теплом и семейной заботой. Хотя ко всему, что касается событий ее личной жизни, можно добавить фразы «вероятнее всего», «возможно». Сама она о себе рассказывала очень мало и категорически не давала интервью. Такая закрытость только добавляет красок к ее портрету. Рассматривая ее фотографии на сцене или в жизни и, увы, несовершенные кинокадры того времени, неизменно охватывает необычайное волнение. Что же говорить о зрителях, имевших счастье видеть ее на сцене? Вот как отзывался о ней Алексей Толстой: «На днях посмотрел «Лебединое», танцевала Семенова. Зал гремел, кричал, вскипал от эмоций! Она – прекрасна, так совершенна она. Чайковский и Семенова в этот вечер создали праздник торжества и красоты».

Удивительные воспоминания оставил Игорь Моисеев: «Я впервые увидел ее на сцене Большого в «Баядерке». Начало спектакля не предвещало ничего необычного. И вот – «Танец со змеей». Семенова блеснула таким напором, энергией, взлетом чувств, что зал оторопел, замер… А под конец номера уже не было слышно музыки – зрители повскакивали с мест, действие остановилось! Всем нам чувствовалось, что она сама охвачена экстазом, азартом». Эти воспоминания передают атмосферу той магии, которая происходила со зрителем, когда на сцене появлялась эта удивительная балерина.

Жизнь ее началась, казалось бы, очень обыкновенно. По иронии судьбы, десятилетнюю Марину не хотели принимать в хореографическое училище. Она была не по возрасту маленькая, тщедушная, бледненькая. А спас положение ее однофамилец, Виктор Семенов, когда на приемных экзаменах он в шутку заявил: «Надо, чтобы Семеновых было побольше». И ее приняли. А меньше, чем через десять лет, она станет его ученицей и женой.

Марина Семенова попала в класс Агриппины Яковлевны Вагановой. Именно ей современный балет обязан новой системой преподавания балета. Ее уникальный учебник «Основы классического танца», переведенный на многие языки мира, стал основой преподавания и женского, и мужского классического танца. Семенова стала первой звездной ученицей Вагановой. Марина Тимофеевна попала именно в тот класс, который Ваганова провела от первых лет до выпуска.

Ваганова вспоминала о первом появлении маленькой Семеновой в ее классе: «У меня на уроке появилась блондиночка – маленькая, ничем не выдающаяся, скорее невзрачная. Я продолжала задавать движения, все время наблюдая, что за экземпляр добавили в мой класс. Когда же девочка вышла на середину зала и проделала девлопе (то есть вынула, подняла ножку в сторону, в воздух), я чуть не вскрикнула от восхищения – так красиво, выразительно это маленькое существо исполнило заданное движение. С того дня я больше никогда не выпускала из поля своего зрения Марину Семенову, которой и оказалась эта маленькая девочка». Спустя многие годы, перечисляя учениц в записной книжке, Ваганова около фамилии Семеновой поставила номер один. И не только потому, что Семенова была ее первой ученицей, а потому, что она была абсолютом того, что хотела видеть на сцене Ваганова: идеал формы, совершенство техники, невероятную музыкальность и наполненность смыслом в каждом движении. Это и есть та большая высота, с которой стоит рассматривать классический балет и сегодня. Мне очень близко высказывание: «Чем отличается большая балерина от просто

хорошей балерины? Не только тем, что большая балерина на сцене более обаятельна и более технична. Она отличается тем воздействием, которое ее существование на сцене вместе с абсолютной формой и прекрасной техникой несет зрителю». Свидетели такого чуда передают это уникальное явление из поколения в поколение, из уст в уста. Так произошло и с Мариной Тимофеевной Семеновой. Этому не надо искать материального подтверждения, а просто верить, восхищаться и помнить это имя.

Учеба Семеновой пришлась на голодные двадцатые годы. Занимались в холодных залах, не хватало балетных туфель. Маленькая Марина была слаба здоровьем, часто болела. Ваганова вспоминала, как она навещала маленькую Семенову. Конечно, она стала ей второй матерью, и всю жизнь их связывала теплая, нежная дружба. В письмах Марина Тимофеевна так и обращалась к ней: «Моя милая черная мамочка!» Ваганова открывала Марине профессию из глубины, она говорила: «Пойдем со мной в театр, сегодня я покажу тебе, как Гердт танцует «Спящую красавицу». Так, шаг за шагом, Ваганова открывала ей искусство балета во всей полноте. Марина Тимофеевна вспоминала, как подглядывала в щелочку за своим педагогом, когда та делала свои невероятные экзерсисы.

Сохранилась удивительная переписка ученицы и педагога. Из письма Вагановой 1935 года: «Надеюсь, ты работаешь хорошо и требовательно к себе. В занятиях проходи наиболее трудные движения и побольше прыгай, делай прыжки всевозможных сортов». В другом письме: «Я всегда волнуюсь, когда ты без меня. Занимайся серьезнее, комбинируй на середине па посложнее, особенно в аллегро, прыгай выше и опускайся с носка мягче на пол. Когда в репертуаре не занята – побольше учись». И еще одно удивительное письмо 1935 года: «Хотя ты уже юбилярша, правда – маленькая, надо держать себя всегда в трене, то есть никогда не спускать ноги до полного отдыха. Таково наше искусство. Это ведь не трудно. Даже в путешествии, проснувшись утром, около кровати сделать экзерсис и найти местечко для экзерсиса на середине. Все это проделать тщательно, не распуская никаких частей тела. На весь день будешь чувствовать себя хорошо, исполнив свой долг».

Как это точно для нашего искусства. Эти слова я слышала и от своего отца, когда была маленькой, и от своего педагога Натальи Викторовны Зотовой – тоже последовательницы петербуржской, вагановской школы. Она говорила нам: «Сделаете экзерсис утром – спокойны на весь день».

Ученицы Ваганову обожали – они понимали, что научить может только она. В статье, которую Семенова написала для

сборника о Вагановой, Агриппина Яковлевна раскрывается как человек цельный, очень искренний, очень сердечный, и если она принимала кого-то к сердцу, в свой узкий круг, то открывала все – и сердце, и дом, и душу, и тайны искусства. В 1922 году Марина Семенова стала свидетельницей бенефиса своего педагога и вспоминала потом, что это был единственный раз, когда она видела Агриппину Яковлевну танцующей – она танцевала «Шопениану» и «Пахиту». Она была прекрасным хореографом для своих учениц. Ваганова ставила для них номера, которые соответствовали их возрасту. В юбилее были заняты все ученицы – педагог поставила для них «Танец цветов и бабочки». Марина Семенова была бабочкой, а вокруг нее – четыре другие девочки, исполнявшие роль цветов, и танцевали они очень сложные па.

К выпуску Марина Семенова подошла в 1925 году, и Ваганова приготовила с ней балет «Ручей» – тот самый балет, в котором сама Ваганова уже на закате своей карьеры первый раз вышла в балеринской партии. Но для Семеновой Ваганова подобрала совершенно другие вариации, которые как нельзя лучше демонстрировали именно ее индивидуальность. Первая – прыжковая; вторая – на бесконечных па-де-буре, а третья вариация была элегантная, царственная, которая могла продемонстрировать всю стать молодой прекрасной балерины. В наше время часто можно услышать, что к выпуску подошла способная девочка или в театр пришла способная девочка. Что же касается выпуска Марины Тимофеевны Семеновой, то однозначно все говорили, что выпустилась совершенно готовая балерина: и технически, и эмоционально, и по стати своей она была абсолютно законченное, совершенное творение природы и педагога Агриппины Яковлевны Вагановой.

Она стала абсолютом того, чему учила Ваганова. Агриппина Яковлевна говорила, что тело – это инструмент, который должен быть доведен до совершенства, и инструмент этот нужен для того, чтобы передавать музыку и все прекрасные свойства души во множестве их оттенков. Все это умела делать Семенова в совершенстве. Господь ей дал невероятную мощь внутреннего темперамента, которая захватывала весь зал, где бы она ни танцевала. Ее мир, ее выход на сцену – это был космос, который заполнял собою все.

После выпуска молодая Семенова пришла в Кировский театр. И за четыре первых года она станцевала спектаклей больше, чем за последующие двадцать три года своей творческой жизни. Нельзя сказать, что творческая судьба была к ней благосклонна. Новых ролей, которые для нее сочиняли бы специально, ей выпало очень немного. Может быть, о том, что со сцены она ушла

недореализованной, переживать должны все мы, потому что она имела уникальную способность абсолютно выражаться в том, что ей давала судьба.

В Кировском театре она станцевала свои знаменитые спектакли – «Лебединое озеро», «Раймонду», Аврору в «Спящей красавице», Никию в «Баядерке», она станцевала балет «Дочь фараона» и стала последней балериной, станцевавшей партию Аспиччии в этом спектакле Мариуса Петипа. А потом Семенова вместе с супругом ушли из Кировского театра и покинули Ленинград. О причинах ухода из Кировского театра она не распространялась.

Около двух лет Марина Семенова была что называется «свободной балериной», ездила по театрам и танцевала. По рассказам учениц Вагановой и по воспоминаниям знаменитого балетного критика Веры Красовской, Марина Тимофеевна частенько приезжала из Москвы в класс Вагановой. Входила, зачастую с опозданием, сбрасывала меховую шубку, сверкая бриллиантами, вставала к станку и отчаянно тренировалась, чаще всего под возгласы восхищения, а иногда и возмущения Агриппины Яковлевны.

В то время произошли большие перемены в жизни Марины Семеновой: она встретила Льва Михайловича Карахана – посла в Турции, который стал ее вторым мужем. И стала балериной Большого театра. На ее спектакли приходила вся Москва – артисты МХАТа, вахтанговцы, вся театральная общественность. С детства мне известно, что адвокат Шаляпина (моя мама училась у его супруги в театральном училище классическому танцу) всегда имел место в партере на все спектакли Марины Семеновой. Говорят, что иногда он приезжал просто на поклоны Семеновой, потому что поклоны Семеновой – это был отдельный спектакль.

Казалось бы, все – блестяще: карьера, муж, который должен стать «каменной стеной» и способствовать карьере блистательной жены. В 1935 году Марина Семенова стала одной из первых советских балерин, с блеском выступавших за границей. В Гранд-Опера со знаменитым танцовщиком Сержем Лифарем она танцевала Эсмеральду и Жизель. Танцевала триумфально, чем заслужила неудовольствие своего партнера, потому что она бисировала вариацию первого акта. Лифарь был очень недоволен таким успехом, и Семенова потом часто иронизировала на эту тему. Возможно, по наследству от Вагановой ей передался дар тончайшей иронии и самоиронии. Наверное, эти качества помогли ей преодолеть все невзгоды, которые выпали на вторую, очень длинную часть ее жизни. Она прожила сто два года, и эта долгая жизнь была наполнена трагедиями и переживаниями, о

которых сама она не любила говорить.

Как рассуждали критики, сложности творческой судьбы балерины Марины Семеновой можно объяснить суровостью тридцатых годов: в 1937 году был расстрелян ее муж, и она стала женой «врага народа». И надо признать, что великий талант Семеновой в то время оказался просто не ко двору – для нее практически не ставят новых спектаклей. В театральных рецензиях писали, что ее дарование классической танцовщицы по самой природе не соглашалось, не соединялось с драмбалетом, который вышел тогда на первое место и вершиной которого стал балет «Ромео и Джульетта» с блистательной Улановой в роли Джульетты. Но Семенова прекрасно умела глубоко разыграть драматические эпизоды в любом спектакле. В ее лице балет упустил потрясающую драматическую актрису. Бывает, что хореографу легче взять еще не до конца сложившуюся артистку, которая будет пластилином в его руках. А взять большую личность – очень непросто. Об этом говорила когда-то и Плисецкая – с ней иногда тоже боялись работать. Возможно, так случилось и с Семеновой. Может быть, хореографы обходили ее стороной, понимая, какая грандиозная личность находится рядом. Но она достигла абсолюта в тех классических партиях, которые танцевала. Точнее – эти классические спектакли она довела до совершенства.

Чаще всего исполнитель балетного театра входит в историю теми ролями, которые создаются специально для него. Например, знаменитые Улановские спектакли «Ромео и Джульетта» или «Бахчисарайский фонтан». Каждого исполнителя можно было бы связать с его ролью: Плисецкая – Кармен, Анна Каренина; Марис Лиепа – Красс; Владимир Васильев – Спартак. У Семеновой таких ролей почти не было. Но в партиях классического репертуара она выражалась так полно, что можно смело сказать: Одетта и Одиллия – это ее роль, «Раймонда» – это ее спектакль, «Баядерка», «Спящая красавица» – это ее балеты!

Сама она вспоминала о том времени так: «Я не претендовала на премьеру, претендовала на хорошее исполнение. И когда была моя личная премьера, мое первое выступление – я была довольна, мне даже это нравилось. Отгремел шум премьеры, а публика опять начинала орать».

После 1937 года Семенова танцует все реже и реже, годами не получает ролей, в драмбалетах 30–40-х годов не участвует вовсе. Интересно вспоминала об этом Майя Плисецкая, которая пришла в Большой театр в то время: «Она была крепостной актрисой. Вот бы кому сыграть Екатерину Великую. Проспали наши режиссеры, проспали. Тень на ее лице я читала как отзвук

недавних мрачных событий – арестовали и расстреляли ее тогдашнего муже Карахана, а ее саму держали под домашним арестом. А танцевала она – ослепительно! В Семеновой был гипноз присутствия на сцене, когда она выходила на сцену – никого больше не существовало». Кстати, в 1945 году именно Марина Семенова станцевала первый спектакль для военных, которые победили фашистов: в Большом театре она танцевала Раймонду – одну из своих звездных и прекрасных партий.

В течение многих лет в Большом театре Марина Семенова танцует непростительно мало: персидку в «Хованщине», танцы в «Руслане и Людмиле», вальс в «Иване Сусанине». И уходит она со сцены в 1953 году, станцевав именно вальс в опере «Иван Сусанин».

Николай Цискаридзе, который в последние годы занимался в ее классе, рассказал мне, что семья хотела подарить ему на память что-то от Марины Тимофеевны. Он попросил что-нибудь личное, связанное со сценой. И они сделали бесценный подарок: Николаю подарили тот самый страусовый веер, с которым Семенова танцевала последний раз на сцене Большого театра вальс в опере «Иван Сусанин».

Как многие ученицы Вагановой, Семенова по наследству стала потрясающим педагогом. Ваганова с детства учила своих учениц размышлять, как бы готовя их к тому, что впоследствии они могут быть педагогами. Так и получилось: практически каждая из учениц Вагановой стала замечательным педагогом. Семенова начала вести балеринский класс в Большом театре. Поначалу этот класс называли «вагановским», а потом стали называть «семеновским». Марина Тимофеевна сама говорила, что в ней настолько сильно было восхищение Вагановой, что когда Агриппина Яковлевна приезжала смотреть ее класс в Большом театре, она всегда чувствовала себя девочкой, ученицей. Этот дар педагога Марина Тимофеевна передала и своей дочери. Очень редкий поступок для того времени – Марина Семенова стала матерью, и дочь ее – Екатерина Всеволодовна Аксенова – педагогом и продолжателем традиций вагановской и семеновской школы. Именно у нее я заканчивала педагогическое отделение ГИТИСа.

Звание народной артистки СССР Марина Тимофеевна Семенова получила в 67 лет. Она не была обласкана государством, ее не воспевали и не поднимали на флаг, но ее грандиозный талант балерины и педагога был и остается несомненным.

Очень жаль, что сегодня в Большом театре не сохранились уникальные репетиционные залы, которые были, пожалуй,

самыми лучшими залами. Более удобных, логичных балетных залов я нигде не встречала – и по мягкости пола, и по уровню наклона (сцена имеет наклон, и балетный зал должен иметь наклон), и по форме (балетный зал обязательно должен быть квадратной формы, как сцена), и по уникальному освещению. К сожалению, уже не существует этих двух уникальных залов, которые можно было назвать «класс Мессерера», где он вел свои звездные уроки, и «класс Семеновой», где она на протяжении многих лет проводила свои классы. А сколько людей одухотворили своим творчеством эти залы! Хочется пожелать, чтобы новое пространство Большого театра молодежь одухотворяла своим творчеством и привносила такое же самозабвенное служение своей профессии, как это делали предшественники.

Марина Семенова унаследовала от Вагановой удивительное чувство юмора, ее шутки и остроты передаются из уст в уста. Пожалуй, их можно сравнить с остротами Фаины Георгиевны Раневской. Когда-нибудь ученицы Марины Тимофеевны соберутся и выпустят такую книгу. Мне на память приходят некоторые удивительные моменты ее жизни, которые ученицы рассказывают, когда бывают вместе. Одна из учениц, придя на репетицию, призналась, что находится не в лучшей форме и ей хотелось бы слегка пройти партию, не напрягаясь. Она попросила Семенову: «Марина Тимофеевна, я слегка пройду, а если будет что-то ужасное, тогда вы меня остановите». Концертмейстер заиграл вступление, балерина стала выходить на вариацию, и Марина Тимофеевна закричала: «Ужасно!» И дальше – «Ужасно!», «Ужасно!», «Ужасно!». И балерина всю репетицию повторяла выход, выходила и выходила на вариацию!

Она могла с большим юмором и деликатностью не отвечать на поставленный вопрос. Как-то ее спросили: «Марина Тимофеевна, вы смотрели молодую балерину в спектакле, что можете сказать?» Она ответила: «Ой, я очки забыла. Ничего не видела».

Николай Цискаридзе рассказал совершенно изумительную историю. Марине Тимофеевне было 95 лет, и каждый день ее ученики, среди которых был и Николай, ждали ее прихода в класс. Иногда, если она задерживалась, они звонили в канцелярию узнать, приехала ли Марина Тимофеевна, или можно начинать урок без нее. И вот – они ждут, Марина Тимофеевна не появляется, Николай звонит в канцелярию, и ему говорят, что Семенова приехала, она в театре. А балетный зал находился на четвертом ярусе Большого театра, это несколько этажей по лестнице вверх. Ждут десять минут, пятнадцать и вдруг слышат

шаги. Появилась Семенова, она запыхалась. Ученики спросили:

– Вы что же, пешком шли?

– Ой, пешком, лифт сломался. Уставать стала.

Марина Семенова всегда была женщиной в полном смысле этого слова. Изумительно одета, аккуратно причесана, она была такой барыней. Однажды мне посчастливилось наблюдать удивительную сценку. Я пришла к классу пораньше, коридор с артистической уборной Марины Тимофеевны был пуст, а дверь была открыта. И вижу такую картину: на диванчике, болтая ножками, сидит наша дежурная по этажу тетя Зина – очень маленького роста седая старушка, а рядом около зеркала поправляет прическу Марина Тимофеевна Семенова. Тетя Зина что-то упоенно рассказывает, а Семенова восклицает: «Ой, что ты, Зина! Что ты!» Это был незабываемый момент. Они были почти одного возраста.

Большой театр с блеском отметил 95-летний юбилей Марины Тимофеевны Семеновой. А потом она исчезла, перестала появляться в стенах театра и практически никого не принимала, только очень узкий круг самых близких людей. Но до 95 лет, начиная с 1953 года, когда она только стала педагогом Большого театра и взяла балеринский класс, она была невероятно активной. Ездила на все гастроли Большого театра – Япония, Америка – ей не было преград. Она выпустила на сцену много прекрасных балерин, с которыми до совершенства отрабатывала партии. Среди ее учениц – Римма Карельская, Марина Кондратьева, Наталья Касаткина, Наталья Бессмертнова, Нина Сорокина, Надежда Павлова, Галина Степаненко. Репетировала она и с Майей Плисецкой, и с Ниной Тимофеевой, и с Николаем Цискаридзе. Каждой из балерин она привносила изыск классической балерины. Моя подруга Нина Ананиашвили, будучи ученицей другой замечательной балерины – Раисы Степановны Стручковой, классический репертуар готовила именно с Мариной Тимофеевной.

Место, которое в истории балета занимает балерина и педагог Марина Тимофеевна Семенова, настолько значимо, что мне хочется, чтобы все, кому встретится фотография или портрет Марины Семеновой, воспоминания о ней, знали, что она – величайшая балерина русского балетного театра и мировой истории балета. И всегда с придыханием говорили об этой удивительной женщине. А в моем сердце навсегда сохранится теплота и преклонение, которое передал мне по наследству отец, и, конечно, та «Полечка» Рахманинова, которую поставила мне Марина Тимофеевна Семенова. Может быть, как эстафету я буду передавать ее и дальше – своей дочери, своим ученикам.

Династия Мессерер

Представители династии Мессерер оставили огромный след в истории русского балета. В переводе с древнееврейского «мессерер» означает поэт, певец. Многие из детей этой знаменитой семьи были связаны с искусством: кто-то играл, кто-то танцевал, кто-то снимался в кино.

Родоначальником этой династии был Михаил Борисович Мессерер – отец знаменитой балерины Суламифи Мессерер и танцовщика и хореографа Асафа Мессерера, деда Майи Плисецкой. Сам он – выходец из Вильно. Тогда это была черта оседлости. Человеком он был очень образованным, знал восемь языков (английский язык выучил в возрасте 70 лет) и хотел, чтобы дети тоже получили хорошее образование. Удивительно: в зрелом возрасте он экстерном окончил университет и получил профессию зубного техника. Это было необходимо для того, чтобы перевезти семью в столицу.

С большой семьей он приехал в Москву и открыл зубоврачебный кабинет. У входа повесил табличку: «Зубной врач Мессерер. Солдатам и студентам бесплатно». Майя Плисецкая трогательно вспоминала в своей книге о звуке бормашины, постоянно срывающемся ремне, вспоминала бессребреника-деда, который должен был кормить огромную семью, а детей в семье было десять человек (правда, двое умерли в младенчестве). Часто, расставаясь с клиентом, он выходил со смущенным выражением лица к жене и говорил: «Ну, ему нечем было платить, бесплатно его обслужил. Жалко было его, он обещал потом заплатить».

Хотя жили они очень бедно, атмосфера в семье была невероятно артистичная. Прежде всего сам отец обладал незаурядными способностями. В доме постоянно звучала музыка. Глава семьи, Михаил Борисович, давал своим детям библейские имена, не опасаясь, что с такими именами жить им будет непросто. Имена дети носили удивительные: Азарий, Маттаний, Рахиль, Асаф, Элишева, Суламифь, Эммануил, Аминадав.

Старший ребенок в семье – Азарий – родился в 1897 году и стал первым, кто пошел в артисты. Он взял сценический псевдоним Азарин, был невероятно одаренным человеком. Он никогда не учился драматическому искусству, а пошел по этой стезе вместе со своей сестрой и обладал каким-то очень радостным талантом. Именно у него Асаф, в будущем – выдающийся танцовщик, хореограф и деятель балетного театра – учился такому радостному отношению к искусству. Он говорил, что за новый спектакль, новую роль нужно браться радостно,

иначе – зачем тогда это делать. Азарий дружил с Михаилом Чеховым, считавшим его очень талантливым артистом. После дебюта Азарина в роли Левши Чехов написал ему: «Я плакал от присутствия на сцене таланта». В 1937 году, пережив закрытие второго МХАТа, Азарий-Азарин умер от сердечного приступа. Жизнь его была недолгой.

Второй ребенок из этой семьи – Маттаний Мессерер – не пошел по артистическому пути, в отличие от брата стал экономистом, но жизнь его тоже была недолгой. В 1938 году его арестовали по ложному обвинению в антисоветизме. В тюрьме он провел пять лет, вернулся домой с туберкулезом и через некоторое время скоропостижно скончался.

Мать Майи Плисецкой, Рахиль Мессерер, родилась в 1902 году. Майя Михайловна писала о матери: «Была она небольшого роста, круглолицая, пропорционально сложенная, с огромными карими глазами и маленьким носом. Черные, вороньего отлива волосы всегда гладко расчесаны на прямой пробор и замысловатыми змейками заложены на затылке. Ноги прямые и с маленькой стопой, не балетной. Было в ней что-то от древних персидских миниатюр. Снималась она в немых чувствительных фильмах, снималась недолго – четыре-пять лет, сыграла десяток ролей. А характер у мамы был мягкий и твердый, добрый и упрямый». И ее не обошли репрессии. Ее муж Михаил Плисецкий был любимцем семьи: высокого роста, красавец. Был «своим» – таким же веселым, оптимистичным, разносторонне образованным и талантливым во многом. Служил консулом на Шпицбергене. Его арестовали в 1937 году и расстреляли, а через десятилетия он был оправдан. Рахиль Мессерер арестовали через год после него. К тому времени она была уже матерью троих детей. Сын Рахили Александр танцевал в Большом театре, а Алик внес большой вклад в кубинский балет – много работал на Кубе, был партнером Алисии Алонсо, а потом работал у Мориса Бежара в Лозанне.

Сестра Рахили, Элишева (Елизавета) Мессерер, родилась в 1906 году. Она пошла по стопам старшего брата и была талантливой актрисой, играла у Юрия Завадского в театре им. Ермоловой.

Эммануил и Аминадав Мессереры не связали свои судьбы с искусством, они стали инженерами. Удивительно, но в Москве 15 января 1936 года на сцене второго МХАТа состоялся вечер семьи Мессерер. Сцены из пьесы Шекспира «Двенадцатая ночь» играли Азарий и Елизавета, Суламифь и Асаф танцевали гран па из балета «Дон Кихот» и другие номера. На вечере показывали фрагменты из фильмов, где играла Ра Мессерер (Рахиль). Но говорят, что самый большой успех выпал на долю Михаила

Борисовича, главы семьи Мессерер: он был, действительно, центром и стержнем всего этого артистического содружества, этой артистической семьи. Суламифь Мессерер в мемуарах писала: «Я думаю, все же почему так мощно и дружно бросило нас в объятия муз? Да, артистизм отца. А еще существовала причина – время. Первые годы после революции – их можно проклинать, те кровавые годы. Но это было время романтики, время светлых ожиданий, ощущение того, что новый, лучший мир распахнул перед собой свои врата».

Итак, в династии Мессерер три сестры и два брата были связаны с искусством.

Асаф Мессерер (1903–1992)

Асаф Мессерер родился в 1903 году. Он первым пошел по балетной стезе, блистательный танцовщик, хореограф, педагог, автор собственной методики преподавания классического танца. Не думаю, что есть балетная столица, где не знали бы имени Асафа Мессерера. После себя оставил он уникальный учебник классического танца, где объяснил принцип и методику своего балетного класса для артистов, который многие десятилетия назывался бессменно «звездный класс Асафа Мессерера».

Начиналась его балетная карьера удивительно. В истории балетного театра есть личности, которые входят в этот мир, являясь исключением. Рудольф Нуреев, Константин Сергеев. Эти выдающиеся танцовщики начали свою карьеру очень поздно. Так и Асаф Мессерер начал заниматься балетом в 16 лет. К искусству его пристрастил старший брат Азарий, он водил его на все премьеры МХАТа. Асаф увлекался и драматическим театром, и кинематографом, и фигурным катанием, и футболом. Был он замечательным спортсменом, что в будущем ему очень помогло. Начало двадцатого века – время огромных перемен во всем, время поиска, открытий. Асаф увлекался новыми премьерами МХАТа, поисками Вахтангова, спортом. Когда зимой заливали Чистые пруды, он на коньках выходил кататься, смотрел, какие трюки делали мастера, и пытался их повторить. Его спортивность и помогла ему в будущем преодолеть потерянные годы в балетном образовании.

В шестнадцать лет вместе с братом Азарием он впервые попал на балетный спектакль и увидел «Коппелию». На фоне происходящего вокруг – революции, разрухи, голода – он увидел другой мир. Особенно его поразило тогда, как без единого слова зритель понимал все, что происходило на сцене. Еще ему очень понравилась радостная природа этого нового для него вида искусства – балета. Радостный подход к творчеству, быть может, отличительная черта всех выходцев из семьи Мессерер.

После спектакля в душе молодого человека произошел переворот – он твердо решил, что хочет танцевать. В семье его поддержала старшая сестра Рахиль – Ра, как ее звали дома. Ра взяла его за руку, и они вместе пошли на Пушечную улицу в хореографическое училище. Там его встретили с недоумением и сказали:

– Извините, молодой человек, но в этом возрасте уже заканчивают хореографическое училище. Как же вы хотите начинать учиться балету? Это совершенно невозможно.

– Что же мне делать? – спросил юноша. – Я знаю, что должен танцевать.

Ему снисходительно ответили:

– Сейчас множество всяких студий, попробуйте свои силы там. Танцуйте, если вам хочется, для себя.

Этот совет стал для него путеводной нитью. Удивительно, но в то революционное время в Москве и Петербурге открылось огромное количество балетных студий. Разного, конечно, качества. Но ему очень повезло – он попал в студию Михаила Мордкина.

Далее – снова невероятное везение: в студии прошел слух о том, что ждут нового педагога. И вот наступил день, когда в студию вошел пожилой человек с седой бородкой. Так вот, загадочным педагогом оказался Александр Алексеевич Горский. Когда юный Мессерер понял, кто перед ним, он встал в самую последнюю линию и прятался весь урок. Но Горский увидел его и сказал: «Ну-ка, молодой человек, там, сзади, в углу, пойдите сюда, покажите, как вы это сделали». Когда с огромным волнением Мессерер повторил задание, Горский произнес: «Вот-вот, смотрите, он правильно делает. Повторяйте все, как он». С этого момента и до смерти Горского их связывала большая дружба.

После революции многие артисты эмигрировали, и в театре стало некому танцевать, да и в школе не хватало кадров. Тогда у Горского зародилась идея набора экспериментального класса взрослых учеников. Он стал ходить по самодеятельным студиям и отбирать талантливую молодежь, и Мессерер попал в эту экспериментальную группу. Класс занимался при хореографическом училище в течение года. Можно ли себе представить, как за один год выучить и пройти то, чему других учили восемь лет? Асафу Мессереру это удалось. Конечно, помогло то, что у него оказались хорошие данные для балета, природное вращение и невероятный прыжок. Этот прыжок станет легендарным, и во многом Мессерер будет первооткрывателем новых движений. Через год несколько учеников этих экспериментальных курсов были приняты в труппу Большого театра. В их числе был и Асаф Мессерер. Для семьи все, что происходило с юным Мессерером, было большим сюрпризом. Долгое время родители не знали, что Асаф занимался балетом.

Начал он в Большом театре с кордебалета и работал как одержимый. Он учился везде и у всех. Асаф Мессерер – артист балета Большого театра… Можно было и успокоиться, но для неуемного, влюбленного в профессию балетного танцовщика, юноши – это только начало самоотверженного пути ученичества.

В театре он продолжал заниматься в классе Горского. Учился и анализировал: он понимал: то, что давал Горский – это петербуржская школа в преломлении московского духа. Это школа, в основе имеющая академизм, но очень важное место отдающая музыкальности, выразительности, танцевальности. В течение года продолжался класс усовершенствования, где уроки актерского мастерства юным артистам преподавала знаменитая актриса Серафима Бирман.

В Москве был создан экспериментальный коллектив под названием «Мастерская драматического балета». Мессерер, Игорь Моисеев и Касьян Голейзовский стали участниками этой труппы. Поразительно, что преподавание Асаф Мессерер начал в 18 лет. Множеству хореографических студий требовались кадры, и Мессерер, имея за плечами всего несколько лет сценической работы, начал преподавать. Он вынужден входить в суть каждого движения, задавать вопросы – а почему так, почему не по-другому. Начинался его педагогический путь, причем он успевал преподавать сразу в трех учебных заведениях: в хореографическом училище при Большом театре, в техникуме имени Луначарского и в институте кинематографии, где училась тогда сестра Рахиль.

А в Большом театре пока – кордебалет и небольшие сольные партии. Но заметили его сразу. Схватывал он хореографию очень быстро, учил и мог легко войти в спектакль. Однажды по замене он станцевал главную партию балета «Тщетная предосторожность» – роль, которая потом станет для него очень любимой на многие годы. Утром к нему подошли и спросили, знает ли он главную партию Колена. «Знаю», – ответил Мессерер. «Ну, так сегодня вечером ты танцуешь», – сказали ему. Конечно, для юного танцовщика это было невероятным, у него даже не было репетиций с партнершей перед спектаклем. Взяв первую планку – первой своей большой сольной партии, – Асаф Мессерер продолжил двигаться к звездным высотам.

Но уникальность его не только в том, какой огромный репертуар он перетанцевал, а в том, что во многом он стал реформатором. Одной из любимейших партий на многие годы стала для него партия Базиля в балете «Дон Кихот». Те, кто видел этот спектакль, или хотя бы гран па, знают, что это всегда очень эффектные, бравурные, практически акробатические элементы, которые делает танцовщик-мужчина на сцене. А родоначальником этого во многом стал Асаф Мессерер, потому что из танцовщика – аккомпаниатора балерины он вышел на первый план – он делал различные вращения, выполнял невероятные прыжки: это могло быть кольцо, где он в прыжке

касался, изгибаясь, щиколоток. И множество балетных трюков, которые до сих пор очень немногие артисты могут исполнить. Асаф Мессерер был большой мастер актерских находок и забавных выдумок.

В первом советском балете «Красный мак» Асаф Мессерер танцевал в трех актах. В каждом акте у него небольшой сольный номер. Танец с лентой в последнем акте сложился удивительным образом. Буквально накануне генеральной репетиции его попросили поставить небольшой номер для балерины Абрамовой. Асаф Михайлович придумал номер с лентой. Лента была длинная, какие сейчас мы видим в выступлениях художественных гимнасток, и у балерины не получалось с ней справиться. Тогда Асаф Мессерер вышел на генеральную репетицию и сам исполнил этот номер. Он имел оглушительный успех и был включен в спектакль. Его считали непревзойденным мастером маленьких ролей. Когда он выходил в партии Продавца шаров в балете Игоря Моисеева «Три толстяка» – это был фурор!

Одним из первых советских балетных артистов Асаф Мессерер отправился на гастроли. Сначала – в Прибалтику. Для гастролей нужен был новый репертуар, нужны номера. И Асаф Мессерер начал пробовать себя как хореограф. Для себя он всегда ставил разные номера, но тут он придумал номер, который в буквальном смысле стал событием. Это был «Футболист», где на протяжении нескольких минут в танце воспроизводились все игровые ситуации на футбольном поле. Тут и ожидание паса, и подножка, и удар по воротам, наконец – долгожданный великолепный гол. Обладая фантастическим прыжком, Асаф Мессерер буквально перелетал с одного конца «футбольного поля» на другой. А когда в Большом театре праздновали 80-летний юбилей Асафа Михайловича, то прямо на сцене он показывал этот номер Владимиру Васильеву.

Он прожил долгую жизнь, и внутренняя духовная молодость его не оставляла никогда. Ребенком я часто отдыхала в Доме отдыха Большого театра «Серебряный бор». Как-то я была там вместе с отцом, и там же отдыхал Асаф Михайлович Мессерер с внуком Андреем. Как-то вечером, засидевшись, Андрей вдруг спохватился, что стало поздно, а у дедушки нет ключей. Он выбежал, а потом вернулся и сказал: «Дед влез в окно». Мы не могли поверить: Асаф Михайлович, которому за 80 лет, с легкостью влез в окно и крепко себе спал! Эта вечная молодость была ему присуща всегда. Помню, на гастролях Большого театра в Молдавии, когда артистов пригласили в колхоз на сбор яблок, Асаф Михайлович поехал и был одним из первых – яблок он собрал больше других. Был он вечно юн и невероятно

зажигателен так же, как был зажигателен и в своем «звездном классе» – ежедневном уроке в Большом, куда приходили все звезды Большого балета.

Гастроли вдохновили Асафа Мессерера к созданию очень интересных концертных номеров. Мой отец, Марис Лиепа, много лет с неизменным успехом танцевал его номера: «Мелодия» на музыку Глюка, «Весенние воды».

В Прибалтике Асаф Мессерер был не однажды и отправился туда снова вместе с младшей сестрой Суламифью. Это уникальный случай в истории балета, когда брат с сестрой танцуют так много вместе. Мы с братом Андрисом тоже танцевали, но не так много. Но Асаф Мессерер с Суламифью танцевали очень много и практически вели репертуар Большого театра. Репертуар на гастролях был сложнейший, за один вечер они танцевали технически изощренные па-де-де из «Дон Кихота» и «Коппелии», номера в постановке самого Мессерера…

После Прибалтики они направились в Норвегию, Данию. В Германии в 1933 году они стали свидетелями победы нацистской партии. После Германии они поехали в Париж. Гастроли продлевались, потому что по ходу поездки их видели разные импресарио и предлагали новые выступления. В Париже им предложили станцевать на сцене Театра Елисейских полей, но импресарио был озабочен из-за отсутствия рекламы. Тогда Асаф и Суламифь предложили просто открыть двери студии, где они занимались, и к ним на репетицию пришло очень много зрителей. После этого на два дня выступлений Асафа и Суламифи Мессерер все билеты были распроданы.

По возвращении из гастролей Асафа Мессерера в его творчестве ждала еще одна удача: он станцевал партию Филиппа в балете «Пламя Парижа».

В годы войны Асаф остался в Москве, как и многие артисты. Днем репетировал, а ночью дежурил на крыше Большого театра. Когда артистов эвакуировали в Куйбышев, стал художественным руководителем балетной труппы. Вспоминал он об удивительных встречах с молодым Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем, который был в эвакуации вместе с Большим театром. Именно в Куйбышеве в 1943 году прошла премьера Седьмой симфонии Шостаковича, которую исполнял оркестр Большого театра. На плечи Асафа Мессерера легло все: и забота о буднях артистов балета, и работа танцовщика и педагога. Уже через месяц труппа была в состоянии станцевать спектакль «Дон Кихот». Как это было важно в годы войны… Почему был выбран «Дон Кихот»? Потому что этот оптимистичный спектакль давал надежду, приносил радостные эмоции, которые так необходимы были в тяжелые

военные годы. И, конечно, в составе творческих бригад Асаф – активный участник выездов на передовую.

Среди его учениц в эвакуации была молодая балерина Ирина Тихомирнова. Вскоре она стала не только его ученицей, но и второй женой (первой его женой была «звезда» немого кино Анель Судакевич). В 1933 году у них родился сын Борис Мессерер, который тоже продолжит артистическую династию Мессереров. Он станет замечательным художником, который оформит множество спектаклей на сцене Кировского театра и на сцене Большого театра. Именно ему принадлежит оформление балета «Кармен-сюита», который прошел по многим мировым балетным сценам.

В своей книге «Танец. Мысль. Время» Асаф Мессерер написал о незабываемых встречах со многими удивительными деятелями искусства того времени. Была работа со Всеволодом Мейерхольдом. В 1925 году он пригласил юного Мессерера принять участие в постановке его спектакля «Учитель Бубус». Долгие годы их связывала творческая дружба. А в «Даме с камелиями» Асаф Мессерер даже сам танцевал.

Писал он и о незабываемых встречах с Владимиром Маяковским на отдыхе в Хосте. О впечатлении, которое производил этот гигант, появляясь на пляже, о впечатлении от поэтических вечеров в Хосте.

Мессерер был постановщиком и больших спектаклей. В Большом театре он поставил свою редакцию балета «Спящая красавица» и версию четвертого акта «Лебединого озера», и его вариант продержался в Большом театре более сорока лет. Как удивительно, что сейчас эта кропотливая работа Асафа Мессерера опять востребована. Михаил Мессерер, племянник Асафа Михайловича, возобновил эту московскую версию на сцене Михайловского театра в Санкт-Петербурге. В те годы, когда на сцене Большого театра танцевал Асаф Мессерер, спектакли обычно из Ленинграда переносились на сцену Большого театра. Так были перенесены балет Василия Вайнонена «Пламя Парижа», «Ромео и Джульетта» Леонида Лавровского и «Бахчисарайский фонтан» Ростислава Захарова. А сегодня московские версии спектаклей переезжают в Санкт-Петербург.

Протанцевав на сцене Большого театра 33 года, будучи в прекрасной балетной форме и закончив свою балетную карьеру выступлением в партии Базиля в балете «Дон Кихот», Асаф Михайлович Мессерер перешел на должность преподавателя, педагога. Стал репетировать, давать балетный класс. С этого времени и до последнего дня его жизни складывался знаменитый «звездный класс» Асафа Мессерера, методически проработанный,

уникально готовящий тело артиста к тому, чтобы быть разогретым, чтобы сохранить здоровье в нашей сложной и непредсказуемой профессии. Многие говорили и говорят до сих пор, что класс Асафа Мессерера лечил ноги. И мне посчастливилось понять на себе, что такое «звездный класс» Асафа Мессерера – отец приводил меня, девочку, посмотреть эти удивительные классы. Я сидела на скамейке и была свидетельницей того, как в большом пространстве балетного зала собирались сорок, а может и больше, балетных танцовщиков; видела, как на среднем станке на расстоянии примерно пятидесяти сантиметров друг от друга стояли Плисецкая, Васильев, Лиепа, Лавровский, Максимова, Владимиров, Семеняка, Годунов и многие другие выдающиеся танцовщики. В этом классе была непередаваемая атмосфера: премьеры иногда специально готовили шутки, чтобы рассказать их во время класса и успеть сделать это в тот момент, когда движение меняется с правой ноги на левую, то есть за несколько секунд надо было успеть рассказать какую-то шутку. Потом ее передавали по цепочке, и весь класс эмоционально разряжался. А после говорили, что сегодня Плисецкая пошутила в классе так, а Васильев пошутил так, а Лиепа – вот так…

Именно на основе этого «звездного класса» Асафа Мессерера родился уникальный спектакль. Он назывался «Класс-концерт». Как сам Асаф Михайлович сказал: «Мне захотелось, чтобы зритель увидел эту интересную творческую работу, которая всегда остается за гранью внимания публики». В этом спектакле на сцене вместе появлялись те самые уникальные артисты одного поколения, где, например, выходил Владимир Васильев и делал в коде немыслимые прыжковые комбинации. Спектакль был поставлен во многих театрах мира, имел неизменный успех на гастролях Большого театра. Мой отец, Марис Лиепа, тоже принимал участие в этом спектакле и много его танцевал. А несколько лет назад на сцене Большого театра опять появился этот спектакль, возобновленный уже Михаилом Мессерером, и с новыми «звездами» Большого театра.

В 1960-х годах Асаф Мессерер впервые выехал за границу как педагог. Его пригласили в Бельгию, чтобы создать балетную школу. Там его класс увидел Морис Бежар и пригласил преподавать в своей труппе. Потом пригласил поехать вместе с труппой в зарубежные гастроли. В те времена, когда оказаться по ту сторону «железного занавеса» было не так просто, Асафу Мессереру это стало доступно. С этого момента началась его мировая слава как педагога. Он был желанным гостем в любой балетной труппе, очень много ездил и преподавал вместе с

супругой Ириной Тихомирновой.

Действительно, его класс вошел в легенду. Счастье, что осталась книга, написанная им, которую можно посмотреть, поучиться тому, как строил свой уникальный балетный экзерсис Асаф Михайлович Мессерер. Его танец и поиски имеют для мужского танца и для московской исполнительской манеры огромное значение. Это прежде всего невероятная виртуозность, искрометный темперамент, осмысленное существование на сцене и самое важное – радостная природа его творчества. Чем бы он ни занимался – был ли педагогом, танцовщиком или хореографом – радость творчества не изменяла ему никогда.

Суламифь Мессерер (1908–2004)

Эту изумительную женщину и балерину мне довелось знать. Она прошла огромный путь в искусстве – путь балерины и уникального педагога. Она оставила воспоминания, которые так и называются – «Воспоминания моей жизни». Все это – о Суламифи Михайловне Мессерер.

Она была младше Асафа на пять лет, близкие звали ее Митой. Сестра Рахиль поддержала желание Суламифи заниматься балетом. Она привела ее на Пушечную улицу на приемные экзамены в хореографическое училище. Почему-то Рахили показалось, что сестра должна прийти на приемные экзамены именно в пачке. В те двадцатые холодные-голодные годы она где-то раздобыла марлю, всю ночь ее крахмалила, шила пачку и утром, обрядив сестру и завязав красный бант в ее волосах, привела на экзамен.

Суламифь Михайловна вспоминала: «Было очень холодно. Комиссия, состоявшая из премьеров тогдашнего балета, попросила: «Девочка, сними пальто, покажи ножки». Девочка показала ножки, ножки понравились, и она была принята в училище сразу в третий класс. Потом у нее обнаружатся не только хорошенькие ножки, но и прекрасный прыжок, изумительное вращение и яркий, самобытный темперамент.

Она с блеском окончила хореографическое училище в 1926 году. В Большом театре в тот год не было вакансий, поэтому ее и еще несколько учениц взяли в театр на разовые выступления. Характер юной Миты проявился очень рано, и она не сложила руки. Молодая балерина стала безудержно выступать в концертных программах. И возможности были: она попросила Асафа поставить ей концертный номер, и он поставил «Чардаш». В красных сапожках на каблуках, в короткой юбчонке, с венком на голове она имела огромный успех, где бы ни выступала.

В те времена популярностью пользовались выступления артистов перед киносеансом. Суламифь ничем не гнушалась, доходило до того, что за один вечер она успевала давать до восьми концертов. Кстати, тогда за концерты платили натуральными товарами, можно было получить, например, бутылку масла. Как-то они с Асафом после концерта получили в качестве вознаграждения кило гвоздей и галоши. Хочешь – пользуйся, или продай на рынке, или обменяй на съестное.

Первые годы в театре она смотрела и запоминала, знала наизусть весь репертуар. От природы ей была дана удивительная фотографическая память (спустя годы это очень поможет ей в

преподавании). Однажды заболела балерина, которая танцевала па-де-труа в балете «Лебединое озеро». Всех спрашивали:

– Кто знает вариацию?

– Я знаю, – откликнулась Суламифь.

– Какую ты вариацию знаешь?

– А какую надо?

– Ты что, знаешь обе? – удивились в театре.

Она знала обе вариации и знала, кажется, вообще все вариации. Он вышла и прекрасно станцевала! А в театре была традиция: если артист один раз станцевал, ему потом должны дать возможность повторить. Так, очень быстро, она поднималась по карьерной лестнице: один раз по замене, второй раз по замене, а потом как-то всего за девять дней вышла и станцевала главную партию в балете «Дон Кихот», заменив при этом саму Екатерину Васильевну Гельцер.

Очень рано в ее жизнь вошел большой спорт. В 1925 году Хоста – любимое место отдыха артистов – был маленьким захолустным поселком, куда ехать надо было два дня на поезде, а потом добираться на подводах до самого поселка. Но собиралось там интереснейшее общество. В Хосте Суламифь однажды увидела пловца, который плыл невиданным способом. Это так поразило ее, что она не удержалась и расспросила его – что это и где такому можно научиться. Он ответил, что обучает этому стилю плавания (а это был кроль) знаменитый тренер Григоренко и заниматься надо в Москве на Стрелке, где находилась кондитерская фабрика «Красный Октябрь». Суламифь запомнила. Она вернулась в Москву и пришла на Стрелку и нашла знаменитого Григоренко. Он с недоверием посмотрел на хрупкую девушку и объяснил, как нужно плавать. Каково же было его удивление, когда эта хрупкая девушка прыгнула в воду и прекрасно проплыла новым стилем. Он спросил, училась ли она когда-нибудь этому. Она ответила: «Нет, но вы же все объяснили». Вот здесь и был характер и удивительное балетное качество координации тела. Через три недели Суламифь победила первых пловчих Москвы, а к концу сезона стала чемпионкой СССР по плаванию вольным стилем на стометровке. И удерживала она этот титул четыре года.

Мой отец, Марис Лиепа, тоже в юности стоял перед выбором – балет или спорт. Он так же был чемпионом Латвии по плаванию. Видимо, плавание действительно помогает в балетной профессии. И Суламифь была уверена, что спорт дал ей выносливость на сцене, да и не расставалась она с водой никогда. Даже в пожилом возрасте, где бы она ни была – в Америке, в Японии, в Лондоне – всегда она искала воду, бассейн и плавала,

плавала и плавала.

Через несколько лет после начала балетной карьеры пришлось все-таки делать выбор, потому что ей дали главную партию в балете «Тщетная предосторожность». Сама она вспоминала: «Проплакала всю ночь, так жалко было расставаться с большим спортом». Но делать было нечего, поменяла она воду на балетные подмостки. Удивительно складывался ее дуэт с братом. Были они партнерами и много танцевали. Асаф был невысокого роста – всего метр шестьдесят восемь, Суламифь подходила ему идеально – она была маленькая, складная, ловкая, танцевать им было удобно. Хотя Асаф считал, что балетные дуэты чаще всего – любовные дуэты и танцевать с сестрой, наверное, не очень правильно. Но танцевали они все равно много и очень успешно.

В 1936 году начались репетиции балета «Пламя Парижа», который переносил из Ленинграда Василий Вайнонен. В те годы премьерами Большого театра почти всегда были спектакли, которые сначала ставились в Ленинграде. Так переехали в Большой театр «Бахчисарайский фонтан» Захарова, балет «Пламя Парижа», а потом – «Ромео и Джульетта» Лавровского. И вот брат и сестра приступили к репетициям спектакля «Пламя Парижа»: Асаф в роли Филиппа, а Суламифь – в роли Жанны. Когда балет уже был в репертуаре, Суламифь неоднократно попадалась на глаза Иосифу Виссарионовичу Сталину. Был он любитель посещать Большой театр, делал это инкогнито, но артисты все-таки догадывались, когда он сидел в ложе над оркестром. У него было специальное место – прятался за занавеской, но было понятно – Сталин в ложе. Он видел Суламифь в «Пламени Парижа» один раз, другой, третий, и она получила Сталинскую премию в составе труппы, стала орденоносцем. Потом это очень поможет ей в жизни.

Имела она в театре обширный репертуар: танцевала в балетах «Коппелия», «Щелкунчик», Зарему в «Бахчисарайском фонтане»… Ко всему относилась очень творчески. Например, ей казалось, что у нее недоставало роста для Заремы, и она придумала сделать первый выход Заремы (а был он характерный, театральный, актерский) в специальных сандалиях на каблуках. Выходила высокая, в длинном халате и чувствовала, что эта находка дает рост и объем всему образу.

Дождалась она и балета, который был поставлен специально на нее. Ведь это так важно, когда ты – первооткрыватель, сотворец, соучастник вместе с хореографом. Для нее поставил спектакль «Три толстяка» коллега, друг – Игорь Моисеев и предложил Суламифи танцевать роль Суок. Сама она

рассказывала, что работать было очень интересно и радостно. Она искала специальные краски для этого образа и обратилась к брату, драматическому актеру Азарику Азарину. Именно он подсказал ей особую кукольность. Он предложил ей поэкспериментировать: поставил ее на прямых ногах, согнул корпус пополам и попросил сделать пружинистые движения руками. Как ни странно, именно этот прием, который Азарик подсказал Суламифи и который она принесла на сцену Большого театра, перешел потом в балет «Коппелия». Теперь этот прием разошелся по всему миру.

А ее Суок очень забавным образом получила пять лишних минут сценической жизни. Они отдыхали в Поленове, где было много молодежи, Игорь Моисеев и композитор, автор балета «Три Толстяка» – Виктор Оранский. Игорь Моисеев как-то сказал: «Мита, попросила бы ты композитора написать тебе еще вариацию, не хватает у твоей героини сценической жизни». Суламифь нашла Оранского и обратилась с просьбой, а он сказал:

– Послушай, тут есть одна артистка балета, мне так она нравится! Не могла бы ты устроить мне свидание с ней?

Пошла Суламифь к этой артистке балета, рассказала, что происходит, и попросила:

– Ну, тебе что, трудно, чайку с ним попить? Подумаешь! А у меня будет целая вариация.

Так ценой свидания получила ее Суок еще одну прекрасную вариацию.

Танцевала Мита и в новом спектакле «Светлый ручей» на музыку Дмитрия Шостаковича. Балет о колхозной жизни поставил Федор Лопухов. Суламифь танцевала вместе с братом Асафом.

«Всего два месяца просуществовал «Светлый ручей» на сцене Большого. 6 февраля 1936 года газета «Правда» обрушилась на «Ручей» зубодробительной статьей, которая называлась «Балетная фальшь». После нее спектакль сняли. Всю работу раскритиковали грубо, несправедливо. А незадолго до этого Шостаковича выстегали в печати за формализм его оперы «Леди Макбет Мценского уезда». Газетные вырезки обеих статей, «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь», летали за кулисами Большого словно потревоженные осы. Не забуду день, когда Шостакович впервые появился в театре после этой газетной инквизиции. Он судорожно тискал какой-то сверток, то и дело нервно почесывал затылок. Никто из нас не знал, чем это все может кончиться: в те годы после такой статьи человека могли назавтра расстрелять. Ведущая балерина в проклятом властями балете, я неуклюже попыталась подбодрить автора:

– Не сокрушайтесь, Дмитрий Дмитриевич, обойдется.

– Я все принимаю, делаю все, что просят. Просят заниматься этим – хорошо, занимаюсь этим, – ответил он, голос его дрожал, он заикался, у него тряслись руки.

И добавил запомнившиеся мне на всю жизнь слова:

– Основное для меня – сохранить себя в искусстве.

Я поняла непростой смысл этих слов лишь через много лет: главным являлась музыка, поглощавшая все его существо. Его гений требовал выхода. Само творчество для Шостаковича было формой мятежа против системы», – вспоминала балерина.

В 1938 году на спектакле «Спящая красавица» Суламифи сообщили, что на театральном подъезде ее ждут дети – Алик и Майя. Суламифь сразу поняла, что случилось что-то страшное. Год назад был арестован муж сестры Рахили, а в этот вечер Рахиль хотела быть с детьми в театре. Она только-только родила третьего ребенка, мальчика Азарика, и должна была быть вместе со старшими детьми. Асаф только успел шепнуть Суламифи: «Иди на сцену, ничего не случилось». Но она понимала – это не так. После конца спектакля дети сказали, что «мама уехала к папе на Шпицберген». Муж Рахили служил консулом на Шпицбергене и был арестован в 1937 году. Суламифь поняла, что таким образом мать пыталась уберечь детей от страшной правды. Все, что случилось дальше, было чудом. Маленькая хрупкая балерина – начала биться за жизнь и свободу своей сестры. Суламифь надела костюмчик с прикрепленным на лацкане орденом и пошла на Петровку. Она – орденоносец, и своей балетной выворотной походкой стала ходить из кабинета в кабинет. А сестру Рахиль вместе с маленьким ребенком отправили по этапу в одном вагоне с женщинами-уголовницами. На одной из остановок ей удалось на клочке бумаги обгоревшей спичкой нацарапать: «Кажется, везут в Казахстан. Ребенок со мной». Она бросила эту записку в окно, и женщина – работница путей – подняв этот обрывок бумаги, кивнула. Была надежда, что письмо дойдет – и оно дошло. Было очень большим подспорьем – знать, где находится арестованная сестра. Суламифь не прекращала своего хождения по кабинетам и, наконец, получила заветное письмо, с которым смогла поехать в Акмолинск, в знаменитый лагерь «Алжир». И она добилась, чтобы сестре вместо восьми лет лагерей изменили приговор на восемь лет проживания в Чимкенте. Сестру Суламифь устроила на квартире. Все было похоже на детективный роман, как пробивала она двери своим упорством, своей смелостью, уверенностью и своим маленьким орденом в петлице. Потом она добьется, что и восемь лет вольного проживания будут заменены одним годом. Сестре дадут волю и

прекратят дело.

Но до этого Суламифь удочерила свою племянницу – Майю Плисецкую и отвела ее туда же, на Пушечную улицу, на приемные экзамены в хореографическое училище. Суламифь опекала и пестовала Майю, в четырнадцать лет поставила ей номер «Умирающий лебедь». Сольный номер необходим для выступления в концертах. Этот номер стал визитной карточкой балерины и оставался в ее репертуаре многие десятилетия. Уже тогда Суламифь видела удивительную пластику рук племянницы, длинную шею, гордую постановку головы… Именно она придумала очень необычный выход в этом номере – спиной. До этого так никто не делал. Сохранилась фотография, где Суламифь репетирует номер «Умирающий лебедь» с юной Майей Плисецкой, правда, на Майе там – пачка Миты из «Дон Кихота».

Старые балетоманы помнили потрясающий спектакль «Дон Кихот» с Асафом и Суламифью в главных партиях и с юной, девятнадцатилетней Майей Плисецкой в роли повелительницы дриад. Необыкновенный случай связывал Суламифь с этим спектаклем. С начала войны Большой театр был эвакуирован в Куйбышев. Там была и Суламифь Мессерер, но одной из первых она вернулась в Москву, где готовился к постановке, к возобновлению, балет «Дон Кихот». Когда спектакль был готов и предстояла генеральная репетиция, к которой Суламифь была уже загримирована и одета в костюм, художественный руководитель балета Большого театра Михаил Габович вызвал ее в кабинет и сказал:

– Я знаю, что это несправедливо, но в Москву приехала Софья Головкина, и я получил приказ министра культуры, чтобы премьеру танцевала она. А тебя я снимаю.

После этих слов Габович тактично вышел. Что же сделала Суламифь? Она осталась одна в кабинете, где на столе множество телефонов, в том числе и вертушка со списком заветных номеров. Она набрала номер Розалии Самойловны Землячки, старой коммунистки, в то время председателя Комитета советского контроля, и рассказала, что ее – орденоносца, сняли со спектакля, заменив на балерину Головкину. Землячка попросила подождать у телефона, а через несколько минут ответила: «Товарищ Мессерер, спокойно танцуйте премьеру. Приказ отменили». И Суламифь с замиранием сердца бежала по лестницам, уже слыша музыку к выходу (а в кулисе стояла готовая Софья Головкина), успела только крикнуть: «Вон отсюда!» и сгоряча вылетела на сцену, в прыжке. Она писала: «Резковата я бывала в молодости, что уж тут скрывать». Но Головкина в антракте подошла и сказала: «Ничего, я станцую в следующий раз».

Военная пора для всех артистов Большого была временем не только испытаний, но и временем большого труда. Организовывалось много концертных бригад, которые бесконечно ездили на линию фронта. Танцевали на грузовиках, когда два грузовика ставили близко друг к другу, опускали борты, и это становилось импровизированной сценой, на которой должен был поместиться еще и музыкальный инструмент. На такой площадке умудрялись виртуозно, темпераментно танцевать «звезды» Большого театра. Среди них была, безусловно, и Суламифь. Танцевала она и знаменитый «Вальс» Мошковского с братом Асафом, и многие концертные номера. В этом была жизнь, это был артистический вклад в ту великую Победу, к которой шел каждый советский человек. А рядом была повседневная жизнь: классический урок каждое утро, жизнь в маленькой комнатке недалеко от Большого театра. Но это было время молодости, хватало сил и возможностей, чтобы вечерами в темной Москве, закрытой светомаскировкой, собираться и радоваться удивительным встречам, и эту радость многие пронесут через всю жизнь. Именно в ту коммуналку приехала Рахиль с маленьким ребенком, и там они собрались все вместе и жили дружно: Суламифь, Рахиль и трое ее детей.

В военные годы случилась встреча, которая очень много значила для будущего Суламифи Михайловны, для той части ее жизни, которая была отдана педагогике. Это встреча с выдающимся ленинградским педагогом Агриппиной Яковлевной Вагановой. В течение шести месяцев Суламифь занималась в ее классе. «Со мной была она неизменно мила, хотя я постоянно мучила ее вопросами: почему так, а почему – этак. «Вечно ты, почемучка, анализируешь. Стать тебе неплохим педагогом», – говорила Ваганова. Не скрою, ее слова запали мне в память».

Жизнь Суламифи Михайловны была наполнена разными встречами и удивительными событиями. Но мне кажется, что она делится на две равные части. Даже трудно сказать, которая из них более значима, более интересна. Первая часть отдана сцене, творчеству балерины, а вторая – педагогике. Преподавать она начала рано, лет за двенадцать до того, как закончила танцевать. Как сама она рассказывала, сначала к педагогике направила ее боязнь потерять театр, ведь профессия балетного артиста непредсказуема – любая травма может остановить жизнь артиста на сцене в любой момент. Да и карьера заканчивается быстро – всего двадцать лет. Что делать дальше?

Уйдя со сцены в сорок два года, в 1950 году, она целиком отдала себя преподавательской деятельности. Она отмечала, что даже не заметила этого перехода от одной деятельности к другой,

потому что училище в то время было на Пушечной улице, всего через дорогу от Большого театра. Ее педагогическая жизнь, действительно, очень яркая для балетного мира. Наверное, нет ни одного театра, ни одной труппы первой величины, где бы не преподавала Суламифь Мессерер. Нет ни одной «звезды» русской или западной балетной школы, которая бы не встречалась с ней. Ее обожали все. А она считала, что для того, чтобы стать педагогом, нужны не годы, а десятилетия: это профессия, которая, как хороший коньяк, становится с возрастом только лучше. Ей часто задавали вопрос, какой главный совет она могла бы дать педагогу, который только начинает свой путь. И она отвечала: «Труднее всего научить ученика динамической релаксации, то есть двигательной раскрепощенности. Умению в жестких рамках классического танца чувствовать свободу, чувствовать музыкальность и жить со своим телом вместе с музыкой».

Сын Суламифи – Михаил пошел по стопам матери и не мог не стать педагогом. Я пришла к нему в класс, когда мы были с Большим театром на гастролях в Лондоне. И слова, которые относятся к классу Асафа Мессерера и Суламифи Мессерер – что это урок, который лечит тело танцовщика, – я могу отнести и к уроку Михаила Мессерера, потому что это был удивительный урок. Он начинался потихоньку, как бы сказали музыканты – с гамм, но тело к концу урока становилось мягким, будто открывалось второе дыхание. Такой класс необходим каждому танцовщику, который много и часто выходит на сцену.

В конце шестидесятых в жизни Суламифи Михайловны произошло еще одно знаковое событие. Ее вызвали в Министерство культуры и сделали невероятное предложение: во время, когда граждане Советского Союза жили за «железным занавесом», ей предложили уехать на целый год в Японию, чтобы создать там балетную школу. Она приняла это приглашение. Вместе с педагогом Алексеем Варламовым они приехали в Японию и начали с нуля. И опять, в очередной раз, проявился удивительный, стойкий, жизнерадостный и легкий, оптимистичный характер Суламифи Мессерер. На уроках она, естественно, пользовалась услугами переводчика, и это очень затрудняло процесс преподавания. Например, она говорила:

– Выверните пятку!

А переводчик спрашивал:

– Простите, объясните мне, как это так – вывернуть пятку?

И ей было так утомительно объяснять сначала переводчику – что такое вывернуть пятку, чтобы потом переводчик перевел детям, а дети еще должны понять это. И она приняла решение

выучить японский язык. Через три месяца, когда в Японию на гастроли приехал Кировский театр, а с ним приехали ее коллеги Наталья Дудинская и Константин Сергеев, Суламифь Михайловна вышла на сцену и произнесла речь на японском языке. Потом она с легкостью говорила на японском, полюбила эту страну, так разительно отличавшуюся от европейских стран. И самое главное – именно она стала родоначальником японского балета, который сегодня признан во всем мире. За великие заслуги перед Японией ей пожалован Орден Святого сокровища. Эту одну из высших наград Японии вручил ей сам император.

В 1980 году, когда Суламифи Михайловне было 72 года, она – совершила резкий поворот в своей жизни. Вместе с сыном они снова оказались в Японии: Михаил приехал туда с труппой Большого театра, а она преподавала в «Токио Балет». И там они приняли совместное решение уехать жить в Америку. Они не просили политического убежища, просто захотели свободы. Наверное, это решение было выстрадано. Каждый человек, который сталкивался с множеством препятствий при выезде за границу – бесконечными прохождениями партийных комиссий и множества кабинетов, когда не было ясности, отпустят или нет – понимал, какое мужество надо иметь, чтобы принять такое решение. Мне это хорошо известно на примере жизни отца – Мариса Лиепы. Сколько у него было предложений преподавать за рубежом! Наверное, его жизнь не сложилась бы так трагически, если бы он мог уехать преподавать в Лондон, где всегда ему были рады, в Америку, где объятия ему были открыты, в Австралию, где его очень любили и ценили. Да, требовалось большое мужество, чтобы принять такое решение, и они – мать и сын – это решение приняли.

Итак, они в Америке. Получили greencard, возможность работать. Поначалу их принял Толстовский фонд, который возглавляла дочь Льва Толстого – Александра. Этот Фонд помогал эмигрантам из России, и первым местом работы Суламифи Михайловны стала прославленная труппа АВТ – Американский балетный театр. Началась жизнь, в которой уроки, уроки, бесконечные уроки. Не оценить такого приобретения западный балет не мог, и к ней стали съезжаться звезды со всего мира. Для нее, как человека, жадного до творчества, это было невероятно важно, потому что она могла свободно и открыто работать с артистами русской школы, которые эмигрировали раньше, Натальей Макаровой, Александром Годуновым. Важна была для нее и встреча с Джорджем Баланчиным. Оглядываясь назад, можно увидеть, как много балетных трупп в разных странах имели под собой основание русской балетной школы. В

основе американского балета, конечно, русская школа: одна линия – Баланчин (Баланчивадзе), вторая линия – школа и студия Михаила Мордкина. Японский балет – Суламифь Мессерер. Можно только радоваться и в очередной раз убеждаться, что в области балета мы – впереди планеты всей.

В Нью-Йорке произошла еще одна знаковая в жизни Суламифи Мессерер встреча – со знаменитым хореографом Антоном Долиным. Он поинтересовался, почему бы ей не приехать в Лондон. Тем более что Суламифь с сыном Михаилом внутренне тяготели к Лондону с его интересным театром, интересными танцовщиками. И Суламифь Михайловна приехала в Лондон. Сначала давала уроки в школе, и на ее класс пришла посмотреть Нинетт де Валуа, от слова которой в буквальном смысле зависело все, что касалось английского балета. Именно она когда-то посоветовала Марго Фонтейн обратить внимание на Рудольфа Нуреева, и с ее подачи сложился этот уникальный дуэт. От Валуа зависело, пригласят ли Суламифь Михайловну преподавать в Королевском балете. И ее пригласили, потому что Нинетт де Валуа как профессионал не могла не оценить выдающихся педагогических способностей. С этого момента Лондон стал домом для Суламифи Михайловны.

Куда только ее не звали: работала у Бежара и в Парижской опере, в труппе Ролана Пети в Марселе. Судьба сводила ее с Сильви Гиллем, Алессандрой Ферри, Евой Евдокимовой, Рудольфом Нуреевым… этот список звездных имен можно продолжать бесконечно.

Даже хореограф Патрик де Бана, с которым я работаю (он поставил для меня спектакль «Клеопатра – Ида Рубинштейн» в проекте моего брата «Русские сезоны XXI века»), начинал свою балетную карьеру именно в классе Суламифи Мессерер. Когда мы репетировали в Петербурге и к нам зашел Михаил Мессерер, то вся история для нашего хореографа вдруг совпала в один момент, в одной точке, и все мы были потрясены тем, как тесен мир и как широко смогла распространить свою педагогическую деятельность Суламифь Михайловна Мессерер.

Великобритания отметила заслуги Суламифи Мессерер перед английским балетом возведением в рыцарское достоинство, присвоив титул «Damme» (леди). Эту награду получила она из рук принца Чарльза.

В России она побывала в 1992 году в возрасте девяноста двух лет, чтобы принять участие в церемонии премии «Душа танца». На сцене Мита приподняла юбку и сделала несколько па канкана. Она оставалась вечно молодой!

Помню, мой отец был очень дружен с Суламифью Мессерер,

очень любил ее, и она отвечала ему взаимностью. А мы детьми одно лето жили на ее замечательной даче в Тарасовке. Там был огромный участок в два гектара, река, протекающая прямо по участку, сосны… Мы выходили из дома и собирали грибы и ягоды рядом на полянке. В конце лета Суламифь Михайловна говорила: «Марис, купи у меня дачу, ну – купи». Мы потом очень сожалели, что родители на это не согласились. Потом мы встретились как раз в 1992 году. Она вошла в мою грим-уборную в Большом театре, и мне показалось, что всех этих лет просто не было. Она была абсолютно такая же: такая же дама без возраста.

Ее след в истории балета очень значим. В Малом театре и во МХАТе таких, как она, называли «Великие старухи». Так она и жила. Всегда была безудержной и неуемной, до последних лет плавала в бассейне. Объездив весь мир и имея награды разных стран, себя она считала верноподданной великой балетной Империи.

А Михаил Мессерер в последние годы работает в Петербурге в Михайловском театре. И его трудами на сцену вернулись удивительные спектакли – редакция «Лебединого озера» Асафа Михайловича Мессерера, «Лауренсия» Вахтанга Чабукиани, балет Горского «Дон Кихот» в редакции Михаила Мессерера. В театре он отвечает за раздел классики, а тем, кто занимается на его уроках, можно только позавидовать.

Галина Уланова (1910–1998). «Джульетта»

Одна из удивительнейших балерин нашего времени – Галина Сергеевна Уланова. Можно много рассказывать о ролях этой всемирно известной балерины – о ее «Жизели», «Лебеде», о Марии в «Бахчисарайском фонтане», о Тао Хоа в «Красном маке»… Но вершиной ее творчества стала Джульетта в балете Леонида Лавровского «Ромео и Джульетта».

Премьера балета состоялась на сцене Кировского, ныне Мариинского, театра в Ленинграде в 1940 году. А с партитурой этого спектакля постановщик Леонид Лавровский познакомился в 1938 году, когда Сергей Сергеевич Прокофьев пригласил его послушать готовую музыку к балету. Сейчас много пишут о том, что музыка Прокофьева была не принята и Лавровским, и Галиной Сергеевной Улановой, но это, наверное, слишком однозначно. Безусловно, музыка была очень непроста для восприятия поначалу, именно в это время родилась фраза – «Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете». Сам Леонид Лавровский вспоминал, что сначала, когда Уланову спрашивали, как ей нравится музыка, она отвечала: «Лавровский заставляет меня эту музыку любить».

Постановка «Ромео и Джульетты» была уникальной для всего мирового балета. Пьесы Шекспира, его творчество, его темы, его герои – всегда волновали деятелей театра. Множество опер к началу XX века было создано разными композиторами. Только однажды балетный театр обратился к истории Ромео и Джульетты, и сделал это итальянский хореограф Вигано. Казалось, что Лавровский ждал случая обратиться к творчеству Шекспира. И случай настал, когда родилась музыка Сергея Прокофьева.

Хореограф и исполнители спорили, что-то меняли, оставались порой недовольны друг другом. На одной из репетиций в зале сидели Лавровский и Прокофьев, а Уланова и ее партнер Константин Сергеев то и дело вынуждены были останавливать дуэт второго акта, который они пытались соединить с музыкой. Тогда Лавровский сказал Прокофьеву:

– Они совершенно ничего не понимают, партитура не дает им возможность услышать музыку.

На что Прокофьев ответил:

– Не знаю, я слышу музыку, вы слышите музыку, почему они не слышат музыку?

– Потому что у них еще задача действовать и жить на эту музыку. Пожалуйста, пройдите на сцену и сами послушайте, –

парировал Лавровский.

Прокофьев поднялся на сцену. Оркестр исполнял дуэт «Прощание» второго акта, а композитор ходил по сцене и говорил:

– Прекрасно слышно музыку.

На что Лавровский попросил:

– Отойдите в глубину сцены.

Он отошел в глубину сцены и сказал:

– Да, надо что-то изменить.

И Прокофьев изменил оркестровку.

Это было первое обращение советского балетного театра к драматургии Шекспира, и первой Джульеттой в этом уникальном спектакле стала Галина Сергеевна Уланова. Всегда чудо, когда актер и роль объединяются настолько, что становятся неразделимы. Как Ермолова неразделима с образом Жанны д'Арк, как Комиссаржевскую нельзя отделить от образа Нины Заречной, так нельзя отделить Уланову от ее Джульетты. Наверное, это был самый дорогой ее спектакль, потому что хореограф дал ей возможность в предложенной роли выразиться настолько, что зритель увидел подлинную, глубокую, бесконечно разную, удивительную актрису-женщину. Ее Джульетта была не похожа на тот образ, который можно было бы ожидать: она была неожиданной – русые волосы, бледное лицо. Скорее, она была похожа не на яркую итальянку, а на образ, сошедший с полотен Рафаэля или Боттичелли. Тем не менее, многие критики называли ее «совершенной Джульеттой».

Когда спектакль только создается заново, балерина не входит в готовый спектакль, который был станцован или сыгран до нее, а работает над новой ролью непосредственно с хореографом, и еще – чудо – с композитором, то трудно разделить, где заканчивается хореограф и начинается актер, столько личного вносит исполнитель. Происходит удивительное взаимопроникновение, это и есть самое интересное в театральном действе. Конечно, это была удача, что балетмейстер Лавровский дал артистам возможность войти в мир и в драматургию Шекспира. Сам он подошел к этой работе очень серьезно, трепетно и очень ответственно: изучал большое количество литературы времен Ренессанса, изучал нравы – для него было важно не отойти от Шекспира и найти возможность переложить на хореографический язык его поэтику. И вместе с исполнителями он нашел тот самый балетный язык, когда Шекспир стал зримым.

Так случилось, что образ Джульетты в этом спектакле стал главным, хотя там прекрасно проработаны и образ Ромео (Константин Сергеев), и образ Тибальда (первым исполнителем

Тибальда был Роберт Гербек, а в Большом театре – блистательный Алексей Ермолаев), и образ Меркуцио (Андрей Лопухов и Сергей Корень). Для каждого персонажа Лавровский находил яркие, прекрасные возможности выражения характера. Тем не менее, Уланова и ее Джульетта стали основной, главной нитью этого спектакля. Какие только слова не произносились критиками в адрес ее Джульетты: красота, благородство, достоинство, скромность, самоуглубление, жертвенность – множество качеств, которыми наделила Джульетту Уланова. Она умела сказать многое – скупыми средствами. В памяти очевидцев навсегда останется знаменитый бег Джульетты, когда она стремится к патеру Лоренцо за спасением.

Какую тему выбрала для себя балерина и актриса Уланова? Прекрасным памятником этому спектаклю осталась экранизация балета. Он и сейчас выглядит очень современно, поистине – это замечательный мелодраматический балет: смотря его, будто бы слышишь строки пьесы Шекспира.

Несколько лет назад, когда в Большом театре приступил к постановке современной транскрипции балета «Ромео и Джульетта» английский режиссер Деклан Доннеллан совместно с хореографом Раду Поклитару, в одной из наших бесед Деклан сказал, что его главной идеей будет выбрать для исполнительницы роли Джульетты молоденькую балерину. И добавил, что он совсем не собирается идти путем, которым шел Лавровский, где Джульетту танцевала Уланова сначала 30-летней балериной, а на гастролях в Лондоне – уже 46-летней. Мне не хотелось вступать в эту дискуссию, и я промолчала. Возможно, английский режиссер недостаточно тонко представлял искусство балетного театра, где на сцене гениальность исполнителя создает иллюзию, в которую переполненный зрительный зал абсолютно верит. Этой иллюзией и была Уланова. В начале спектакля на сцене появлялась 14-летняя девочка. Ее Джульетта, до самых последних выступлений Улановой в этой роли, всегда была юна, легка и в то же время содержательна, трагична и глубока.

Многое должно совпасть, чтобы раскрылась индивидуальность артиста. Видимо, в этом спектакле Лавровский-хореограф и Прокофьев-композитор дали возможность этой гениальной актрисе и балерине высказываться и раскрывать свой глубокий, бездонный человеческий мир, хотя в жизни это была скромнейшая тихая женщина. Ее первым и единственным ленинградским Ромео был Константин Сергеев. В Москве она танцевала уже с Михаилом Габовичем и Юрием Ждановым. Удивительно, но после того, как Галина Сергеевна Уланова переехала в Москву и стала танцевать на сцене Большого

театра, Константин Сергеев не выступал больше в роли Ромео. Он считал, что больше ни с одной балериной не найдет такого музыкального и актерского слияния, такого ощущения общей задачи, такого единения в чувствах героев, как это было с Улановой. Это о многом говорит, и поневоле задумаешься, как высока требовательность у артистов такого уровня: как высока требовательность к себе и как глубоко отношение к роли и к искусству.

Мой друг, балетный критик и искусствовед Александра Эммануиловна Чижова, сама никогда не танцевала, но была необыкновенно близка к театру и балету. Она рассказывала мне, что в юности в Большом театре пыталась найти пустой зал и позаниматься балетом, но это было сделать невозможно, потому что везде была Уланова: «Я открываю двери одного зала – там Уланова, я иду в другой зал, и там – опять Уланова». Уланову отличала невероятная работоспособность. И хотя Лавровский считал, что постановщик и хореограф должен досконально прорабатывать с актером его роль, чтобы уже на проработанном материале артист смог внести свои собственные краски и вжиться в роль, в работе над спектаклем Уланова очень много дала роли Джульетты своего собственного, улановского.

В 1956 году Большой театр поехал на гастроли в Лондон. Особенно волновало исполнителей и постановщика, как английская публика воспримет балет «Ромео и Джульетта», ведь это Шекспир. Уланова вспоминала: «Идет спектакль, танцуем, безумный страх. И вот – конец, и – тишина. Значит – провалились. И, вдруг, внезапно, как лавина, обрушились аплодисменты! Дали занавес, весь зал стоит – овация! Куда подевалась неприступность чопорной публики? Они кричали, махали руками, стучали, снимали свои перчатки, рвались к сцене. Мы такого не видывали. Дальше – как во сне. Кто-то посчитал, что овация длилась полчаса – не знаю, я была, как в шоке».

После этих триумфальных гастролей английские критики много писали об этом спектакле. Были разборы хореографии, музыки, что-то критиковали, что-то принимали, что-то – нет. Удивительно, но через год после гастролей один из ведущих английских критиков Арнольд Хаскелл пришел к признанию ошибочности первых впечатлений критиков от хореографии «Ромео и Джульетты». Он пишет: «На первый взгляд казалось, что нет особого смысла в постановке такой работы в наше время. И только после повторных посещений балет раскрывается как нечто величественное, простое и глубоко волнующее. Становится ясным, что такой подход – не старомодный и не современный, что эта танцевальная драма – это истинный перевод на язык

движения. Лавровский и Прокофьев действовали в полной гармонии один с другим». А Джульетта – Уланова оказалась потрясающей и в некотором роде – совершенно неожиданной. Джульетта Улановой была признана «абсолютной Джульеттой». Может быть, красноречивее других отозвалась писательница Екатерина Шевелева, которая присутствовала в 1956 году на лондонском спектакле в Ковент-Гардене:

> От оркестра ветер пламенный рвется на простор за стены,
> А театр молчит, как каменный, и не сводит глаз со сцены,
> Где крылатая Уланова, вся из света и эфира,
> Англичанам дарит заново их великого Шекспира.

Незадолго до кончины Галины Сергеевны Улановой в Мариинском театре возобновили балет «Ромео и Джульетта». Уланову пригласили принять в этом участие и быть экспертом. Так случилось, что мой брат, Андрис Лиепа, участвовал в возобновлении этой постановки. Я приехала посмотреть спектакль и попала на несколько репетиций до премьеры. Это было необыкновенно: Галина Сергеевна была по-прежнему легкая, как пушинка. Помню, как Андрис поднял ее на одну из знаменитых поддержек в первой встрече Ромео и Джульетты на балу. Это знаменитая поза, запечатленная на многих фотографиях, когда Ромео обнимает Джульетту и держит ее за колени: он стоит спиной к публике, а Джульетта возвышается над всем зрительным залом и над Ромео. И в этот момент так красноречиво ее лицо: казалось бы, нет никакого движения – просто рука, трепетно прижатая к груди, потом подносится ко лбу. И в этом движении – все чувства, которые переполняют героиню. Это было так же сильно: хотя на руках у Андриса Лиепы была пожилая балерина Галина Уланова, но в этот момент она была настоящей Джульеттой с трепетом молодой девушки. Для Галины Сергеевны это приглашение в Мариинский театр было очень важным и очень радостным. Она так счастлива была чувствовать себя нужной.

У меня была еще одна удивительная встреча с Улановой, когда я собирала материалы для книги о моем отце. Наши гримерные были на одном этаже, и когда я встречала Галину Сергеевну в коридорах Большого театра, мне всегда хотелось вжаться в стену и склониться в глубоком поклоне, что я и делала, насколько это было возможно. Эта молчаливая женщина всегда возбуждала удивительное благоговение. Мы встретились с

Галиной Сергеевной в ее гримерной Большого театра. Мы просидели очень долго. Я увидела совсем другую Уланову. Это был монолог Галины Сергеевны, ее нельзя было остановить. Я попросила ее рассказать о работе с моим отцом, но она перескочила через эту тему, и дальше я просто ее слушала. Это было незабываемо: она говорила о том, как много ей хочется еще сказать, как хотелось бы работать с молодыми балеринами, как много она могла бы им дать. Возможно, она чувствовала себя недостаточно занятой, недостаточно нужной. Но там, в Петербурге, она была нужна, и она была в своей любимой, в своей великой роли – по-прежнему оставаясь юной Джульеттой.

Любимые спектакли

«Жизель»

Романтический балет «Жизель» был рожден во Франции, но стал поистине русским: сколько жизни, сколько нюансов придали ему русские танцовщики и хореографы, сохранявшие и передававшие этот спектакль последующим поколениям. Мне очень дорог этот балет, потому что он – один из любимейших спектаклей в исполнении моего отца, Мариса Лиепы. И ни один спектакль я не посмотрела столько раз, сколько балет «Жизель».

У истоков создания этого спектакля лежит любовная история. Балетмейстер Жюль Перро и поэт Теофиль Готье были влюблены в одну балерину – Карлотту Гризи. Балетмейстер впервые увидел Карлотту Гризи, когда ей было шестнадцать лет. Она выступала в Неаполе как балерина и как певица. Жюль Перро увидел и влюбился с первого взгляда. Эта встреча была судьбоносной – влюбленные вскоре поженились и приехали в Париж, где Карлотта получила приглашение работать в знаменитом театре Гранд-Опера. Именно там ее увидел известный литератор Теофиль Готье – и понял, что хочет придумать для Гризи спектакль. Карьера Готье была блестящей: он был автором множества рассказов, романов, стихотворений. Многие его произведения легли в основу балетных спектаклей. В течение двадцати лет Готье писал театральные заметки для парижских газет, ставшие ценнейшим документом по истории парижской театральной жизни.

Он начал искать темы для спектакля и в путевых заметках Генриха Гейне нашел пересказ старинной немецкой легенды о виллисах – девушках-невестах, умерших до свадьбы. Призраки в белых платьях, в венках на головах, с белоснежной кожей: обуреваемые жаждой танца, они смеются так жутко и так очаровательно, так сладостны их движения, что никто не в силах устоять. Жизнь, смерть, танец – чем не великолепный сюжет для балета? Но надо было придумать, что же происходит с девушками до их смерти. В книге Виктора Гюго Теофиль Готье нашел историю о пятнадцатилетней испанке Жизели, больше всего в жизни любившей танцевать и встретившей свою смерть на пороге бальной залы. Есть романтический образ вилисы, есть имя главной героини, но нет завязки, нет основного конфликта, который приводит героиню к гибели. И Готье обратился за помощью к штатному автору старейшего парижского театра Опера-Комик Сен-Жоржу, написавшему либретто к операм Доницетти и Оффенбаха. Сен-Жорж с легкостью взялся за дело и быстро разработал фабулу первого акта о девушке, влюбленной в

графа Альберта: это крестьянка Жизель, которая узнает о его происхождении и будущей женитьбе на знатной даме, но она так любит своего графа и так любит танцевать с ним, что лишается рассудка и умирает. После смерти, воплотившись в виллису, поднявшись из холодной могилы, Жизель снова встречается с Альбертом и спасает его от мести виллис.

Композитором был приглашен Адольф Адан – очень модный в то время автор сорока шести опер и восемнадцати балетов. Адан пишет балет всего за десять дней.

Жюль Перро получил сценарий из рук жены – Карлотты Гризи, он настолько увлекся постановкой, что не заметил бурного романа своей жены и Теофиля Готье. А узнав об этом, он порывает с женой, бросает недоделанный спектакль и покидает Париж. Закончил постановку штатный балетмейстер театра Жан Каралли.

Премьера спектакля под названием «Жизель, или Виллисы» состоялась 28 июня 1841 года. Карлотте Гризи исполнилось двадцать два года, и в этот день родилась новая романтическая балерина. Ее партнером был красавец Люсьен Петипа – родной брат будущего балетмейстера Мариуса Петипа, и легкомысленная Гризи отдала свое сердце Люсьену Петипа, оставив в одиночестве и Готье, как раньше – Жюля Перро. Карлотта умела разбивать мужские сердца, так же как и танцевать.

Благородный Перро встретился с Гризи позже в работе над еще одним знаменитым балетом – «Эсмеральда». Потом пригласил ее уже как известную балерину станцевать «Па-де-катр» с великими современницами во главе с Марией Тальони. А Теофиль Готье писал письма своей Карлотте до конца жизни. Ее имя согревало его и перед смертью, и он сочинил для нее сценарий балета «Пери».

«Жизель» имела невероятный успех, и началось ее шествие по городам и сценам. Но во второй половине XIX века, когда прошла мода на романтизм, на Западе «Жизель» сошла со сцены. На русской сцене балет появился через год после парижской премьеры, сначала в Петербурге, затем в Москве, и обрел выдающихся исполнителей, слава которых затмила славу первых исполнителей. Поистине Россия стала второй родиной «Жизели».

Станцевать заглавную парию мечтает каждая балерина и привносит что-то свое. Первой русской Жизелью была Елена Андреянова. Позже Жизель танцевали Анна Павлова и Ольга Спесивцева писавшая в своем дневнике: «Я не должна ее танцевать, я слишком в нее вживаюсь». Галина Уланова называла Жизель аристократкой духа – беззащитной, ранимой, самоотверженной; Наталья Макарова говорила: «Жизель для

балерины – то же, что Гамлет для актера, над такой ролью работают всю жизнь».

В Париже «Жизель» вновь появилась через пятьдесят лет после премьеры, в 1910 году, благодаря Сергею Дягилеву и его «Русским сезонам». И французы снова рукоплескали великому балету. Тогда на сцену вышли Тамара Карсавина и Вацлав Нижинский.

В книге моего отца «Я хочу танцевать сто лет» есть глава под названием «О моем брате Альберте». Она посвящена одному из любимых спектаклей Мариса Лиепы – «Жизель». Долгое время исполнительница главной партии выходила на первую позицию, и это изменил только Вацлав Нижинский, который довел роль до глубины трагического звучания. Об этом пишет мой отец: «Признаюсь, что мое понимание образа Альберта соединяет в одно целое романтизм, аристократизм и мужественность героя. Но мое видение роли на каждом спектакле надо уметь воплотить через традиционную, давно всем известную хореографическую партитуру. Это своеобразный двойной театр: один – для зрителя, другой – для Жизели и всех сценических героев. Может быть, есть еще и третий театр – для самого себя, своей совести. Мне иногда хотелось думать об Альберте как о моем младшем брате. У меня никогда не было брата, и я очень жалел об этом. И вот я мысленно разговариваю с Альбертом до начала и после окончания спектакля. Внимательно слежу за ним, замечаю, как он меняется, иногда он радует меня, иногда – огорчает. Двойной или тройной театр всегда дает мне новые импульсы для дальнейшей работы. Мой брат Альберт и похож, и не похож на меня, вот почему эта роль мне никогда не надоедает. Никогда».

Хореография балета дает огромные возможности и балерине, и танцовщику для раскрытия актерских способностей, для показа технического совершенства, есть возможность исполнить контрастную роль. Всегда интересно смотреть, как танцовщик и балерина будут трактовать этот спектакль, про что они станцуют. Это тот редкий спектакль, который дает возможность исполнителю в знакомую фабулу внести свое содержание. Мой отец говорил, что сам танцевал совершенно разные спектакли, с разной трактовкой. Иногда его Альберт был Дон-Жуаном, который приходил на свидание и хладнокровно соблазнял крестьянку Жизель, но потом прозревал, и в его сердце рождалась настоящая любовь. В его спектаклях были разные финалы: иногда это было прозрение, иногда – сожаление, порой это была клятва в вечной любви, временами – непонимание того, что происходит, а подчас – счастье остаться живым. Часто эти трактовки изменяли партнерши. Я много раз видела отца в роли Альберта с Наталией

Бессмертновой, для которой Жизель стала эмблемой ее творчества. Немало спектаклей я смотрела и с прекрасной балериной Мариной Кондратьевой, отличавшейся большой легкостью и поэтичным исполнением этой роли. Я видела отца в паре с юной балериной Людмилой Семенякой, с Ниной Тимофеевой и еще с очень многими балеринами, и каждая партнерша давала отцу новый посыл для проживания роли.

«Второе действие. Альберт приходит на кладбище. Что испытывает он в это мгновение? Считает ли он себя лишь нечаянным виновником смерти Жизели, или он до конца осознал совершенное им зло? Может быть, он, прося прощения за содеянное, стремится к духовному перерождению? Или следует за Жизелью, как за своей мечтой? Мне ближе последнее. Передать это состояние безумно трудно, потому что Альберту предстоит пройти долгий и сложный путь самопознания, предстоит внутренне измениться. И для него это встреча не только с Жизелью, но и со своим прошлым, со своей памятью, со своей совестью. Он предчувствует, что встреча с Жизелью состоится, ведь она постоянно в его душе, как незаживающая рана. Вот почему Альберт вовсе не изумлен, когда видит призрачную виллису Жизель. Так и должно быть – появление Жизели означает не только ее прощение, но и внутреннее перерождение Альберта, способного испытать глубокие сильные чувства. Уже в начале второго акта зрителям важно понять, что того прежнего легкомысленного Дон-Жуана больше нет, хотя и тот мог, наверное, в минуту раскаяния и одиночества прийти с цветами на кладбище. Перед нами человек, для которого любовь – святыня. Это одна из самых прекрасных, самых трудных сцен во всем мировом балете. Здесь не нужна напыщенность, пафос, нарочитая сила чувств. Тут необходимы только зыбкие полутона, чарующая недосказанность. Каждая поддержка, каждая поза, каждый жест полон нежности, пронизан лучами лунного света, напоен ночными ароматами. Альберт чувствует, что Жизель уже неотделима от него, как неотделима от этой бесконечной волшебной ночи… Поединок Альберта с Миртой и виллисами становится борьбой не за жизнь, а за право любить Жизель, остаться с ней. Танцуя по приказу Мирты, повелительницы виллис, Альберт теряет последние силы, но он не боится смерти. Он боится лишь, что не сумеет, не успеет доказать Жизели свою любовь и верность. Виллисы неумолимы, лишь Жизели дано услышать мольбы Альберта. Легкая и прозрачная, как облако, она растворяется в руках возлюбленного с первыми утренними лучами. Было ли это прощанием? Было ли это прощением? Восходит солнце, и Альберт остро чувствует боль утраты – боль,

которая не затихнет никогда в его сердце. Вот так я представлял себе одну из версий жизни и любви графа Альберта, брата моего. Я сознательно ни слова не сказал здесь о какой-то конкретной Жизели, а ведь исполнительницы этой роли всегда так меняют мою трактовку, мое сердцебиение, мои сны и желания. И мой поздний Альберт, словно ревнуя, старается во всем превзойти моего же более молодого Альберта – того, который в 1971 году в Париже из рук Сержа Лифаря получил премию имени Вацлава Нижинского за исполнение главной партии в балете «Жизель», – вспоминал отец.

Для меня рассказ о балете «Жизель» неотделимо связан с воспоминаниями и впечатлениями о том, как этот спектакль танцевал мой отец. Каждый раз в конце первого акта на глазах у меня появлялись слезы. Должна признаться, что когда я теперь попадаю на этот спектакль, кто бы его ни танцевал, в конце первого акта, где начинается сцена сумасшествия Жизели, я слегка закрываю глаза и возвращаюсь мыслями к тем спектаклям, где волнение не могло не охватить всех, кто видел это. Потому что мой отец так феноменально играл эту сцену вместе с исполнительницей главной партии. Да, он словно был аккомпанементом, но таким сильным, который нельзя забыть уже никогда.

Спектакль «Жизель» невероятно современен и для сегодняшнего дня. Критерием его исполнения должно быть внутреннее волнение: если оно появится, значит, вы попали на спектакль с удивительными танцовщиками. Этот балет продолжает волновать зрителя своей тоской по вечной красоте и своим содержанием, потому что это – балет о Вечной любви.

«Лебедь»

Балетный Лебедь – это прежде всего «Лебединое озеро», но еще это миниатюра – концертный номер «Лебедь», более известный как «Умирающий лебедь», небольшой номер, но его значение для искусства балета огромно. На самом деле «Лебедь» родился как фантазия, как импровизация. Анна Павлова попросила своего коллегу Михаила Фокина, делавшего первые шаги как хореограф: «Не мог бы ты придумать для меня номер? Мне нужно станцевать его на благотворительном концерте». Фокин, оглядев тонкую, хрупкую фигуру балерины, сразу подумал про лебедя. Постановка потребовала всего несколько минут, уникальный случай. Фокин показывал движения, Павлова повторяла позади него, потом рядом с ним и смотрела, как надо держать руки, слово все движения рук и ног давно придуманы и сейчас соединялись в одно целое. Возможно, этот номер стал самым удачным из репертуара Павловой, она танцевала его всю жизнь, а последние слова умирающей балерины были: «Приготовьте мой костюм Лебедя».

Это очень интересно – как рождается хореография, как рождается танец? Еще ничего не было, звучит музыка, в фантазии хореографа начинают рождаться движения, начинает рождаться образ. Почему возник образ Лебедя? Вероятнее всего, потому, что в этот период жизни Михаил Фокин увлекался разучиванием инструментальных пьес Камиля Сен-Санса «Карнавал животных». Это картинки для небольшого ансамбля, опубликованы они были после смерти композитора. А сами пьесы комичны, шутливы, потому что есть такие пьесы, как «Вступление и Королевский марш льва», «Куры и петухи», «Антилопы», «Черепахи», «Слон»… Среди этих пьес «Лебедь» выделяется подлинным лиризмом – это романтическая пьеса для солирующей виолончели и двух фортепиано. И это самый серьезный опус из всех, в нем нет никаких занятных эффектов. Но темы смерти тоже нет – это уже фантазия Фокина. А под животными в «Карнавале», конечно, подразумевались различные человеческие типажи. Произошло знакомство композитора и балерины. Сам Сен-Санс, по одной версии, на репетиции в парижской студии, куда он вошел неузнанным, подыграл балерине на рояле. А по другой версии, в дивертисменте в Лондонском театре произнес: «Мадам, когда вас увидел, я понял, что написал прекрасную музыку».

Обращение Фокина к Лебедю неслучайно. Этот образ можно найти и в античной мифологии, и в произведениях романтиков, и в «Сказке о царе Салтане» Пушкина, и в одноименной опере

Римского-Корсакова, и на картине Врубеля, и в балете Чайковского. Лебедь воплощен в русской литературе, живописи, музыке и театре. В начале XX века, когда стиль модерн царил повсюду – не только в архитектуре, интерьерах, живописи, но и в мыслях людей, – когда читаешь частную переписку того времени – то удивляешься, как много там восторженности, как много внимания уделяется красоте фраз, красоте мысли. Когда я читала письма Иды Рубинштейн того времени – было удивительное ощущение, что это фразы из какой-то пьесы: «Мы построим прекрасный театр из розового мрамора. Этот театр будет храмом искусства, мы будем нести совершенную красоту». Я думаю, что никто из людей начала XX века (когда революционным был сам воздух, которым дышали люди искусства) не остался равнодушным к стремлению к совершенной красоте. И, может быть, не отдавая себе отчета в этом, Фокин сфантазировал за пять минут, за несколько мгновений эту удивительную миниатюру. Может быть, ему это удалось именно оттого, что он был так легко настроен. Иногда эта легкость дает возможность уловить, как будто считать какую-то тонкую информацию, которая будто спускается тебе на ладони и надо только отпустить ее в жизнь. Наверное, так случилось в тот день, когда Фокин и Павлова встретились: когда возникла эта идея Лебедя, когда зазвучала первый раз музыка Сен-Санса для них, для их танца, и когда Павлова точно уловила настроение, внутренний рисунок, который только еще маячил где-то очень близко – на кончиках пальцев ног, рук… И что же получилось? Им удалось воплотить некую совершенную красоту, которая бестелесна. Ведь что такое Лебедь в номере? Это птица? Нет. Это женщина? Нет. Может быть, это и есть та самая тоска по вечной красоте. Эпитет «умирающий» возник много позже, хотя номер, который создали Павлова и Фокин, заканчивался смертью Лебедя. Наверное, вся эта трехминутная миниатюра – все-таки образ совершенной красоты. И, как это бывает в жизни, совершенная красота имеет свой конец. Может быть, в этом есть философия, драматизм и вечность.

И вот Лебедь уже после Анны Павловой продолжает свою жизнь. Многие балерины возвращаются и возвращаются к этому номеру, к этой идее. Любопытно, что ни одна из балерин, которая танцевала или которая сейчас танцует этот вечный номер под названием «Умирающий лебедь», не повторяет хореографию, которую придумали Фокин и Павлова. Потому что хореография рождается совместно, и те движения, которые родились у Фокина и Павловой, никогда бы не родились с другими танцовщиками. Это были бы другие движения, другой танец, другой номер. Итак,

многие балерины обращаются к этой миниатюре, а в истории остаются немногие: Галина Уланова, Майя Плисецкая, Иветт Шовире. Каждая из них танцует совершенно свою редакцию. Например, незабываемая, выдающаяся редакция «Лебедя» Майи Плисецкой: ее тетя, балерина Суламифь Мессерер, в своих воспоминаниях пишет о том, что она помогла сфантазировать, придумать Майе Михайловне ее версию. Она кардинально отличается от того, что родилось у Фокина и Павловой. Плисецкая сама пишет о том, что на нее большое влияние оказал вариант, который она увидела когда-то в исполнении Натальи Дудинской. В этом варианте ее увлекло то, что Дудинская выходила спиной к публике. В оригинальной версии Павлова выходила, стоя на пуантах лицом к публике. Танцуя много-много лет, десятилетий по всему миру с неизменным успехом, Лебедь Плисецкой менялся, становился глубже, интереснее. А может быть, Лебедь каждой балерины – это некий дневник, и он вбирает в себя некоторые биографические вещи: меняется жизнь балерины – меняется Лебедь, меняется трактовка.

На одном из вечеров, посвященных памяти моего отца – Мариса Лиепы, у меня возникла мысль станцевать «Умирающего лебедя». И тут я оказалась перед необходимостью выбрать редакцию. Это было очень непросто. Но мама подсказала мне, что моему отцу очень нравилась редакция Иветт Шовире. Так случилось, что через несколько дней после нашего разговора я увидела фильм об Иветт Шовире и в этом фильме посмотрела редакцию «Лебедя» Иветт Шовире а там она рассказывала французской балерине Доминик Кальфуни о том, как она танцует «Умирающего лебедя». Для меня это было началом моего поиска редакции «Лебедя». Я очень внимательно послушала и поняла, что так нравилось моему отцу: редакция Иветт Шовире очень трогательна, в ней балерина почти не сходит с пуантов, и в течение трех минут, пока звучит музыка, ноги постоянно находятся в движении, в мелком па-де-бурре, то есть переступании с одной ноги на другую. И вот это переступание ног дает трепет пачке, которая вибрирует в течение трех минут, и у зрителя возникает волнение. Мне очень понравилась эта редакция: необычные движения рук-крыльев, как будто бы это некая вязь, некий рисунок. Уже потом, встретившись в Париже с Иветт Шовире, мы говорили об ее редакции «Умирающего лебедя». Позднее я получила от нее лично несколько подсказок. И для себя выбрала именно эту редакцию, конечно, как и любая артистка, дополнив ее чем-то своим, сделав своего «Лебедя» своеобразным моим балеринским дневником.

Что же видит публика, когда объявляют: «Лебедь» или

«Умирающий лебедь»? Тот ли номер, который был создан Михаилом Фокиным и Анной Павловой? Совсем нет. Публика видит совершенно другую и каждый раз новую редакцию: ту, которую выбрала для себя та или иная балерина, взяв за основу великий номер Анны Павловой. Но каждая балерина выражает именно в этом бессмертном номере личное отношение и ощущение, украшая «Лебедя» индивидуальными нюансами.

«Шопениана»

«Шопениана» – один из самых известных во всем мире балетов. Его создатель Михаил Фокин, а первые исполнители – уникальные танцовщики и балерины Анна Павлова, Тамара Карсавина, Ольга Преображенская, Вацлав Нижинский. Все вместе они наделили этот спектакль какой-то особой, непередаваемой тайной. Не сомневаюсь, что каждая балерина, которая осваивает эту хореографию, на первый взгляд кажущуюся простой, с большим трепетом входит в этот балет, потому что это очень сложно. Несмотря на то, что балет идет всего тридцать пять минут, необходимо прочувствовать стиль этого спектакля, раствориться в музыке Шопена, где-то незримо ощутить летающую тень романтической балерины Марии Тальони, первой поднявшейся на пуанты, ощутить всю эпоху начала прошлого века, когда создавалась «Шопениана».

Все началось в Санкт-Петербурге, где ведущий танцовщик Мариинского театра Михаил Фокин поставил, почти случайно, новый спектакль для одного из многочисленных благотворительных вечеров. Фокин в это время был и танцовщиком, и хореографом, и преподавателем одновременно. В театре он исполнял разные партии классического репертуара – принцев, графов в балетах великого Мариуса Ивановича Петипа. Но на самом деле мечтал только об одном – как бы пойти против течения, как сделать танец ощутимым, как создать танец, который сможет пересказывать сюжет без необходимого в то время либретто. Ведь это было время, когда умами завладел танец Айседоры Дункан, он в буквальном смысле открыл окно в другое измерение. Он показал, что можно танцевать совершенно любую музыку, и как раз Дункан потрясла всех исполнением музыки Шопена. Фокин видел танцы Айседоры Дункан, он был свидетелем того, как эта босоножка взрывала пространство вокруг себя. И самое главное – ее гений передавал зрителям особое душевное волнение. Одним словом, это был свободный танец, и этим Айседора Дункан поражала современников.

Фокин был творчески невероятно разносторонним: он играл на мандолине в знаменитом оркестре народных инструментов под руководством Андреева, он разучивал новую музыку на фортепиано и блестяще владел этим инструментом, он просиживал дни в публичной библиотеке, был влюблен в Эрмитаж и знал его великолепно, он занимался в живописном классе Академии художеств.

Для балета хореограф выбрал сюиту из фортепианных

произведений Шопена: полонез, ноктюрн, три вальса, две мазурки. Все это было оркестровано Глазуновым, автором великой балетной партитуры «Раймонды». Всего за три дня Фокин поставил балет «Шопениана». Но мало кто знает, что «Шопениана» в первом своем варианте была совершенно другим балетом – та самая постановка для благотворительного вечера. В 1907 году зрители увидели спектакль, который состоял из жанровых сценок из повседневной жизни. Например: одна сценка изображала бальный зал, где танцевали торжественный полонез; в мазурке появлялась девушка, которую насильно выдавали замуж за богатого старика, а она убегала с юным возлюбленным; на музыку тарантеллы была показана сценка в итальянских костюмах на фоне Везувия; а в ноктюрнах участвовал сам композитор Фридерик Шопен, который сочинял музыку, вдохновленный Музой. Для завершения этого многообразия Фокину не хватало одного номера. Он чувствовал, что этот номер должен быть бессюжетный, простой, печальный и романтичный – по настроению. Фокин думал об исполнительнице, ему хотелось, чтобы ею стала Анна Павлова. И тогда он попросил Глазунова оркестровать седьмой вальс Шопена. Фокин придумал для балерины и ее партнера очень красивый дуэт в манере Тальони. Павлова предстала Сильфидой – утонченной, невесомой, загадочной и ускользающей. Сам Фокин вспоминал: «Поставил я вальс в какой-нибудь час, Павлова и Обухов восхитительно исполнили его, ничего не меняя, не прибавляя и не упустив ни одной детали». Удивительно, что Марией Тальони восхищался сам Шопен, а Анной Павловой – Фокин. И как было не восхищаться? На сцене ее не слишком красивые черты преображались и становились неподражаемыми. Удлиненные пропорции тела, бесконечно длинные руки, точеные ноги с огромным подъемом, легкий высокий прыжок – это была живая Сильфида. Фокин сочинил танец, в котором эту ускользающую надежду, ускользающее существо преследует юноша. Это, действительно, был танец в стиле Тальони и того забытого времени. Публика была очарована, а сам Фокин вспоминал: «Я увидел воплощение моей мечты, мечты о балете». И так из седьмого вальса, поставленного, как и «Лебедь», для благотворительного вечера и сочиненного очень быстро, как и «Лебедь», у Фокина возник замысел сделать второй вариант «Шопенианы» – тот самый, который танцуют и сегодня. Он скажет: «Если бы она, Павлова, так чудесно, так восхитительно не исполнила тогда вальс, я бы никогда не создал этого балета».

Это был первый абстрактный балет. Сюжета не было: были только музыка, ее настроение, ее содержание. Был танец на

пуантах. Он не был виртуозным, в этом спектакле нет ни одного трюка, и Фокин всегда гордился этим отсутствием техники. «Я поставил этот балет в три дня и никогда ничего не менял», – вспоминал Фокин.

Трех солисток, главных исполнительниц в этом балете, одел художник Лев Бакст. Он вдохновлялся гравюрами с изображением Марии Тальони. Белые газовые тюники до щиколотки потом стали называть «шопеновские пачки», а теперь еще короче – «шопенки». С маленькими крылышками за спиной, с веночками на голове и бутоньерками цветов на корсаже эти балерины словно сошли с романтических гравюр. Так же в романтическом стиле был одет единственный солист-мужчина: белое трико, белые рукава широкой блузы с большим бантом на груди, черный колет. А единомышленник Бакста по «Миру искусства» художник Александр Бенуа придумал декорацию для этого спектакля.

Удивительно, что на сцене Большого и Мариинского театров этот спектакль идет в более современных декорациях. Но Андрис Лиепа, мой брат, когда восстанавливал «Шопениану» в своем проекте «Русские сезоны XXI века», вдохновился именно первым вариантом Александра Бенуа. И получился совсем другой спектакль, потому что Бенуа придумал развалины старого замка, лунную ночь, и в этом есть некая тайна. Спектакль зазвучал совершенно по-другому. По-Фокински!

А тогда, в Париже, открывался занавес, и как на старинной гравюре, в центре сцены стоял юноша, к нему слева и справа прильнули две девушки-сильфиды, а третья лежала у их ног так, как будто вот-вот взлетит. Так начинается и заканчивается этот балет.

На премьере юношей был Вацлав Нижинский. Он был неподражаем в этом спектакле, будто лишенный всего чувственного, почти сам сильф. И эта удивительная бесстрастность, которую ему как талантливому актеру удалось найти в этом спектакле, какое-то особое состояние души, потом многие танцовщики будут стараться уловить и передать, повторить его стильные позы, тихие пробежки, улетающие ощущения. Весь этот спектакль, его стиль – какой-то ускользающий, а мужская вариация, поставленная на Нижинского, на первый взгляд такая простая, на самом деле по тому, как нужно передать стиль и как филигранно выполнить каждое движение – очень сложна для исполнения. Немногие танцовщики могут с успехом справиться с этой хореографией.

Анна Павлова летала через сцену в мазурке. Неподражаемо было все – ее поза, когда она застывала на одной ножке, ее тонкая фигурка. Казалось, что она не прыгала, а летала. Нежная

Карсавина исполняла вальс, Ольга Преображенская – прелюд: она дивно замирала на пальцах, подносила палец к устам, будто призывая всех к тишине и вниманию.

Партия Нижинского и его поэтический образ станут одними из лучших в его творческой жизни. Это был не попрыгунчик, это был поэтический образ. Фокин много будет размышлять о том, как родился этот балет. Но он родился абсолютно по наитию, это было откровение, так же, как откровением был «Лебедь». И Фокин это понимал, поэтому он был бессилен в трактовке собственного шедевра. И «Шопениана», и «Лебедь» – оба эти озарения были как будто бы увертюрой к его будущим шедеврам: к «Жар-Птице», «Петрушке», «Половецким пляскам», «Шахерезаде», «Видению Розы», «Карнавалу».

В 1909 году «Шопениана» была показана на первых «Русских сезонах» Сергея Дягилева в Париже. Для того выступления балет был переименован в «Сильфиды», и под этим названием он идет по всему миру. И только в России он неизменно называется «Шопениана». А летящий арабеск Анны Павловой с афиши Валентина Серова стал эмблемой первого дягилевского сезона.

Спустя много лет этот спектакль будет занимать особое место в творчестве разных замечательных балерин. Особым он будет для великой Галины Улановой. С этого спектакля она начнет свою карьеру, станцевав на выпускном экзамене, и этим же спектаклем закончит – уйдя за кулисы после поклонов, она скажет: «Я больше не танцую». И в этом тоже продолжение тайны, которую скрывает в себе балет, созданный Михаилом Фокиным на музыку Фридерика Шопена. Бессюжетный балет «Шопениана», который открыл возможности нового жанра, нового балетного театра вообще, потому что оказалось, что можно ставить балет на любую, а не только на балетную, музыку и можно ставить балет совсем без сюжета. В этом секрет долголетия «Шопенианы», она отмечает уже второй век своей истории.

Уже потом появятся такие балеты, как «Скрябиниана», «Моцартиана», «Штраусиана»… И в этих бессюжетных балетах будут выражать себя выдающиеся хореографы Баланчин, Голейзовский, Бурмейстер и многие-многие другие. Но первым был Михаил Фокин. Первым и непревзойденным был и навсегда останется русский балет.

«Послеполуденный отдых фавна»

Балет «Послеполуденный отдых фавна», премьера которого состоялась 29 апреля 1912 года в Парижском театре Шатле, сопровождал небывалый скандал. Это был балетмейстерский дебют уже ставшего очень известным в Париже, в Европе танцовщика Мариинского императорского театра и звезды труппы «Русский балет Дягилева» Вацлава Нижинского. Парижскому успезу предшествовало нелепое увольнение из Мариинского театра по причине «неправильного» костюма, в котором Нижинский вышел на сцену. Размышляя о легендарном танцовщике, о его немыслимом прыжке, я говорю не только о виртуозном исполнительстве, но и о Большом артисте. Эта раздвоенность личности – абсолютной интуитивной раскрепощенности на сцене и абсолютной зависимости и подчиненности обстоятельствам в жизни, вероятно, и привела Нижинского к трагическому повороту его судьбы. Судьба его делится на две части: первая – это творчество, работа, успех, слава, а вторая половина жизни – это душевная болезнь, где его разум терялся в лабиринтах бессознательного и уже с трудом возвращался к действительности.

Но тогда, в 1912 году, он был вдохновлен и заинтересован возможностью попробовать себя в качестве хореографа. И точно знал, что хочет сделать что-то совершенно неожиданное и непохожее на то, что делал как исполнитель в своей балетной карьере. Для своего дебюта хореографа Нижинский выбирает девятиминутную прелюдию Дебюсси к стихотворению поэта-символиста Стефана Малларме «Послеполуденный отдых фавна». Во время гастролей по Германии Дягилев и Нижинский посещают новаторскую школу ритмопластики Жака-Далькроза. Это производит на него большое впечатление. Однажды после таких уроков Нижинский просит Дягилева пригласить концертмейстера и сыграть музыку Дебюсси. На глазах Дягилева тело танцовщика теряет свою объемность: он поворачивает голову в профиль, разворачивает в одну линию плечи, сжимает пальцы на руках и весь превращается в некое существо. Он почти не двигается, слушает музыку, пропускает ее через себя, потом приседает. Несколько раз он слушает музыку, потом говорит Дягилеву, что понял, как должен работать, и хотел бы получить для своей постановки опытных артисток, но сейчас ему нужна одна Бронислава.

Бронислава Нижинская, сестра, боготворила своего брата. Она младше всего на год, помогает ему, но совсем скоро станет

самостоятельным интересным хореографом и будет работать в труппе Дягилева. Совместные часы, проведенные с братом, не пройдут для нее даром, и в своих постановках она во многом будет продолжателем тех открытий, которые начал Вацлав.

Работа была мучительной: артистам не нравилось все – музыка, необычная для балетного спектакля, непонятные движения, которые требовал хореограф. Нижинский захотел оживить античный миф, оживить рисунки, которые можно увидеть на античных вазах. Ему хотелось оживить историю через движения: отдыхающего Фавна никто не видит, он прикладывает к устам свирель – возможно, он ждет, когда появятся нимфы, и они появляются. Нижинский придумывает для движений танцовщиц совершенно невероятную, непривычную для них пластику – они идут, наступая с пятки, их фигуры лишены объемности, развернуты в плоскости. Появляются нимфы, потом – главная нимфа. Ее фигура так же развернута в плоскости, скупыми движениями она сбрасывает покрывала. И тут Фавн выдает свое присутствие. Испуганные нимфы убегают. Фавн и нимфа остаются вдвоем. Он преграждает ей путь, она стыдливо поднимает покрывало и прикрывается им. И вот здесь хореограф Нижинский сделал еще одно фантастическое открытие, которое и в наше время, спустя много лет, под силу только великим хореографам – это умение пользоваться паузой. Вспоминается фраза Джулии Ламберт: «Чем больше актер, тем больше пауза». Можно сказать, что чем больше хореограф, тем больше он умеет пользоваться теми великими паузами. Я с этим столкнулась, когда работала с Роланом Пети в балете «Пиковая дама» на музыку Шестой симфонии Чайковского. Есть моменты, когда музыку невозможно станцевать, и тогда интуиция большого хореографа останавливает действие, а музыка говорит сама за себя. И этот прием сделал Нижинский: на сцене в балетном спектакле две остановленные фигуры, но живущие, наполненные смыслом, от которых нельзя оторвать глаз – Фавн, пожирающий глазами нимфу, и нимфа, застывшая и покоренная наивным и откровенным взглядом молодого Фавна. Потом она пытается спастись бегством, как и ее подруги, и здесь хореограф также находит удивительный образ убегающей, словно плутающей между деревьями, нимфы. Хотя артисты на сцене делают всего четыре шага – четыре шага направо, четыре шага налево, но они абсолютно создают иллюзию бега. Нимфа теряет шарф, или отдает шарф – трудно сказать, как задумывал это хореограф. Мне кажется, что нимфа все-таки оставляет шарф, покоренная искренностью взгляда Фавна. Она уходит. Фавн исполняет несколько немыслимых, звероподобных криков, беззвучных,

только мимикой, восторгаясь своим бесценным обретением – это шарф нимфы. Появляются нимфы и требуют отдать им шарф сестры. Нет, Фавн не отдаст шарф. Он поднимается на холм, где он отдыхал в начале, и словно уже не шарф, в руках у него нимфа, он нежно целует ее, накрывает своим телом, напряженно вздрагивает и бессильно опускается.

Когда закончился премьерный спектакль, наступила пауза, и потом в зрительном зале смешались свистки, возмущенный топот, крик и одновременно крики «Браво!», аплодисменты и восторги публики! Это было то, что нужно Дягилеву. Самым страшным для него было услышать после его спектаклей: «Прекрасно, как всегда». Он был человеком, которому нужно было всегда находиться на острие, в авангарде, он должен был предчувствовать то, что будет открыто завтра. Что делает Дягилев? Он дает знак, балет повторяют второй раз. И снова свист и крики мешаются с криками «Браво!» и восторгами той части публики, которая приняла спектакль. Да, их было меньше, но среди них были такие люди, как Огюст Роден.

Соавтором Нижинского стал художник Леон Бакст – он сделал костюмы и декорации для этого спектакля. Костюм был продолжением того революционного костюма, который он придумал для Нижинского в «Видении розы». Это тот же комбинезон, практически телесный, по которому разбросаны темные бурые пятна, как будто шкура козленка, на ногах – золотые сандалии, на голове – парик, сплетенный из золотых нитей, и маленькие золотые рожки. Тело смотрелось практически обнаженным. Это не могло не произвести ошеломляющего впечатления на большую часть публики. «Что? Непристойный спектакль? – говорила дама-обывательница своему кавалеру. – Немедленно пойдите и достаньте билет!» Все случилось, как и хотел Дягилев. Все билеты были распроданы. И на всех спектаклях повторялось одно и то же: свист, и негодование, и возгласы восторга.

Удивительно, но этим своим дебютом Нижинский шагнул очень далеко. До сих пор, когда в проекте моего брата Андриса в программе стоит спектакль «Послеполуденный отдых Фавна», Андрис выходит на сцену перед спектаклем и готовит публику к тому, что она сейчас увидит. Потому что и сегодня публика, если она не подготовлена, с трудом воспринимает балетный спектакль, в котором нет балета…

А тогда, в 1912 году, поклонники Нижинского-танцовщика, конечно, хотели видеть его прыжки, его вращения. Но они увидели практически неподвижность, но невероятную актерскую наполненность, которую он требовал и от исполнительниц партий

нимф. Хореограф Нижинский, и танцовщик Нижинский обрел свободу в этой работе. Он говорил о той теме, которая его волновала и которая была ему близка: о желании и невозможности остановить красоту. И для этой темы он нашел такие новаторские приемы, которые до сих пор нас удивляют. В своем дневнике он записал: «Фавн – это я. Я не думал о разврате, когда сочинял этот балет. Я сочинял его с любовью. Я работал долго, но хорошо, ибо я чувствовал Бога. Я любил этот балет, а поэтому я передал эту любовь публике».

Хореографа Нижинского после Фавна хватит еще на три авторских балета – «Игры», «Тиль Уленшпигель» и «Весна священная».

Спектакль «Послеполуденный отдых фавна» стал моим любимым. Я танцевала вместе с Николаем Цискаридзе в проекте моего брата «Русские сезоны XXI века». И как исполнительница прочувствовала, как тяжело входить в эту музыку, как тяжело входить в задачу хореографа. Я много-много раз думала о том, как это исполнял великий Рудольф Нуреев – а он это делал совершенно грандиозно, и как раз по его возобновлению очень легко читалась история. А как зрителю мне хочется, чтобы исполнители доносили до меня смысл того, что они делают. Так поступали наши предшественники в начале XX века. И когда смотришь, как это делают гениальные артисты современности, это не может не производить большого впечатления. Мне так же, как артистам, работавшим с Нижинским, было невероятно тяжело разворачивать в плоскости свое тело, поэтому разговор об этом спектакле мне очень близок и вся его сложность понятна. Этот спектакль для меня как балерины очень интересен и очень сложен.

Нижинский – хореограф, человек, танцовщик волнует и увлекает. Неслучайно его жизнь, его личность привлекают артистов драматического театра. Даже на нашей сцене я видела двух Нижинских – в исполнении Александра Домогарова и Олега Меньшикова. Оба спектакля очень интересны. К его личности возвращаются: например, Михаил Барышников, сделавший спектакль по «Дневникам» Нижинского. Но если вам доведется побывать на спектакле «Послеполуденный отдых фавна», вы сами сможете прочитать историю, закодированную в образах великим танцовщиком и хореографом XX века Вацлавом Нижинским.

«Красный мак»

Балет «Красный мак» – это спектакль, который стал началом советского балета, началом новой страницы русского балета. С другой стороны, это спектакль, который ушел в историю и о котором мы знаем в большей степени по воспоминаниям современников. Остались некоторые видеоматериалы, фотографии и очень много впечатлений. Мне кажется, что для искусства впечатления являются самыми ценными документами, потому что это энергетика, которая имеет возможность проходить через пространство. И мне хочется рассказать о первом советском балете «Красный мак».

Этот спектакль был поставлен в Большом театре в 1927 году и удерживался в репертуаре невероятно долго. Я не помню другого спектакля, который жил бы столько, не изменяясь. Есть, конечно, классика, как «Лебединое озеро» или «Жизель», но это – другое. А такой самобытный балет с авантюрным сюжетом удерживался в репертуаре в течение тридцати трех лет – с 1927 до 1960 года – и был невероятно популярен. Он действительно был задуман как первый советский балет: к концу 20-х годов встал вопрос о месте и уместности балета в Советской России, много разговоров тогда шло о том, что балет – искусство буржуазное и ему не место в новой стране. Поэтому советский балет на современную тему был необходим для того, чтобы искусство балета сохранилось в этой стране. Репертуары драматических театров были уже наполнены такими современными пьесами, как «Шторм», «Любовь Яровая», Мейерхольд ставит «Рычи, Китай!», и балетный мир ищет темы для нового спектакля.

У истоков создания была творческая группа, в которую вошел цвет Большого театра того времени: это первый танцовщик, который работал еще с балетмейстером Горским, Василий Тихомиров, его коллега – исполнитель характерных танцев Лев Лащилин, знаменитейший дирижер балетного театра Юрий Файер, композитор Рейнгольд Глиэр и главный художник Большого театра Михаил Курилко (кстати, именно он стал автором сценария). И, конечно, стержнем всей этой творческой группы была прима-балерина Большого театра Екатерина Гельцер. Этот проект задумывался для Екатерины Гельцер и во имя ее. Все искали новый, современный сюжет. Был даже объявлен конкурс на новое либретто. Так вспоминает об этом художник Михаил Курилко: «Конкурс не дал результатов, не поступило ни одной заявки. А на вопрос, где же взять тему, я взял

свежий номер «Правды» и прочел сообщение о задержке английскими властями в китайском порту советского парохода «Ленин». Тут же, в ходе завязавшейся полемики, я набросал контуры сюжета будущего балета (надо сказать, что в то время очень животрепещущей была тема революции в Китае, газеты постоянно сообщали о провокациях китайских властей, обо всех нюансах, которые происходили в то время в Китае). На следующий день я рассказал этот сюжет Гельцер. Сюжет ей понравился». Так началась работа над созданием балета «Красный мак».

В ходе работы, если Гельцер говорила: «Я этого не чувствую, в балете этого выразить нельзя» – это было законом для всех. Это значило, что надо снова искать, добиваться какой-то новой выразительности, доходчивости. На ней проверялось все.

Композитором этого спектакля был Рейнгольд Глиэр, он был приглашен по инициативе Екатерины Васильевны Гельцер, и, наверное, нельзя было решить задачу лучше, чем сделал это он. Сегодня имя этого композитора, к сожалению, известно больше музыкантам-профессионалам, но каждый человек, который хоть раз ездил на поезде «Красная стрела», прекрасно знает его музыку, потому что его «Гимн великому городу» из балета «Медный всадник» провожает и встречает пассажиров. Глиэр – автор большого количества музыки, в том числе двух балетов – «Красный мак» и «Медный всадник», пяти опер, трех симфоний, огромного количества фортепианных сочинений, увертюр и пяти концертов. Особенно знаменит его Концерт для колоратурного сопрано. Композитор всю жизнь занимался преподаванием. Прокофьев говорил о нем: «Как-то так выходит, что, кого из композиторов ни спросишь, он оказывается учеником Глиэра, или прямым, или внучатым, то есть учеником ученика».

Музыка Глиэра к балету «Красный мак» очень светлая, мелодичная, красивая… Да и сам композитор, как рассказывают, внешне был очень спокойным и уравновешенным человеком. Екатерина Васильевна Гельцер была среди его друзей, и музыку «Красного мака» он посвятил ей. Был забавный случай: Глиэр никак не мог сочинить финальный танец Красных моряков к финалу I акта. Он говорил, что хочет найти тему, найти мелодию, чтобы раскрыть в танце образ всего советского народа, чтобы зритель почувствовал в этом образе самого себя. Кто-то из постановщиков (дирижер Файер утверждает, что он, Лащилин – что идея исходила от него, а Курилко называет именно себя) подсказал Глиэру, чтобы он взял и использовал мотив танца «Яблочко». Но все в один голос сходятся на том, что Глиэр был очень обижен этим советом, а на следующий день – увлекся и

написал этот, ставший очень знаменитым, танец. Сегодня уже не важно, кто первый посоветовал Глиэру взять этот мотив, но с легкой руки композитора, который придумал прекрасные вариации на тему «Яблочка», этот танец стал самым популярным номером балета и матросским танцем одновременно.

Размах спектакля был ошеломляющим. Это было очень важно в пору ожесточенных споров о старом классическом балете, об уместности его существования. В хореографии создатели спектакля опирались на «три кита»: это китайская пластика, это лексика классического балета (в спектакле был классический эпизод – сон Тао Хоа) и западные танцы, которые было внове увидеть публике на академической сцене Большого театра – исполнялся Вальс-Бостон и Чарльстон. В массовых сценах пришлось занять всю балетную труппу, и на сцене находились одновременно четыреста человек. Это просто какой-то?!! невероятный Голливуд. Один из хореографов – Лащилин – говорил, что вся эта масса движется под грандиозную музыку, суммирующую все темы, использованные композитором в балете, и этот финал должен произвести впечатление, как движение пролетарских масс востока к горящему символу свободы и объединения – к Красному маку!

Любопытно, что роли хореографов разделились. От того, что в спектакле было очень много танцев – и народных и характерных, демиклассических и чисто классических танцев – балет ставили Тихомиров и Лащилин одновременно. Василий Дмитриевич Тихомиров ставил классические вариации балерины, причем они были очень изобретательные, абсолютно разные: вариация с веером, вариация с золотыми наконечниками на пальцах рук, вариация с зонтиком и так далее. А Лащилин – блестящий характерный танцовщик – ставил народные, этнографические танцы и фактически поставил I и III акты. Знаменитое «Яблочко» поставил именно он.

Сюжет этого спектакля похож на остросюжетный детектив: в китайский порт прибывает советский корабль, для гостей исполняет танец с веером юная танцовщица Тао Хоа. Среди тех, кого развлекает ее танец, жених Тао Хоа – молодой китаец Ли Шан-фу, и капитан советского корабля. Советские матросы помогают уставшим рабочим «кули» разгружать корабль. Тао Хоа поражена братской помощью, в восхищении осыпает капитана цветами. Ли Шан-фу бьет девушку, она не должна кокетничать с большевиками. Капитан заступается за Тао Хоа, и в благодарность она танцует танец с наконечниками на пальцах, или с «золотыми пальчиками». Он в ответ дарит ей цветок красного мака. Кули и моряки танцуют разные танцы, а в

заключении – «Яблочко». Это только первый акт.

Дальше начинаются невероятные перипетии сюжета. Начальник порта опасается дурного влияния советских моряков и просит Ли Шан-фу приказать Тао Хоа заманить капитана в курильню. Танцовщица, не подозревая о коварном замысле, приглашает капитана. Происходит заговор: Ли Шан-фу, провоцируя скандал, бьет Тао Хоа, капитан снова защищает девушку, потом происходит драка, а Тао Хоа заслоняет собой капитана от ножа. Тот свистком призывает на помощь своих матросов. Чтобы успокоиться, Тао Хоа курит трубку опиума и засыпает. Вот здесь, в ее сне, и оживают китайские божества, цветы, и все это превращается в прекрасных девушек, поют птицы. В этой картине сна на сцене было пятьдесят пять участников, а сама Тао Хоа танцует с фениксами.

Третий акт – бал в доме китайского банкира. Это невероятный дивертисмент танцев для тридцати пар. Одна из танцовщиц – прекрасная характерная балерина Елена Ильющенко – исполняла танец на блюде. Китайский фокусник – им был молодой Асаф Мессерер – танцевал с лентой. В танцах участвовали и начинающие балетные артисты: Игорь Моисеев (он был негром) и Михаил Габович (будущий партнер Галины Сергеевны Улановой, абсолютный классик), который исполнял роль англичанина. На этой вечеринке Тао Хоа исполняет танец с зонтиком. Потом происходит очередной заговор – Ли Шан-фу задумывает отравить капитана. Героиня умоляет капитана покинуть прием, говорит ему о своей любви, на коленях просит увезти ее из Китая. На чайной церемонии капитан уже подносит чашку отравленного чая к губам, но Тао Хоа выбивает чашку из его рук. Тогда Ли Шан-фу стреляет в капитана, но промахивается, китайские партизаны проникают в дом. Тао Хоа видит уходящий в море советский пароход… Радость от спасения любимого человека была недолгой: Ли Шан-фу стреляет в Тао Хоа, и она, умирая, отдает партизанам подарок советского капитана – красный мак. В небе загорается огромный красный маковый цветок, с него на тело Тао Хоа сыплется множество лепестков…

Вот такой невероятный сюжет, и представьте себе, что все это было возможно станцевать, и было исполнено, и имело оглушительный успех. Этот балет шел три-четыре раза в неделю, и билеты на него задолго были раскуплены. После премьеры спектакля популярность его так стремительно росла, что советская промышленность выпустила духи, которые пользовались большим успехом и назывались «Красный мак». А конфеты «Красный мак», которые появились именно тогда, до сих пор можно увидеть на прилавках наших магазинов.

Помимо масштабности самого спектакля и того, какое место в советском и русском балете он занимает, очень важны личные судьбы тех балерин и артистов, которые прошли через этот балет. Возвращаясь к первой исполнительнице партии Тао Хоа Екатерине Васильевне Гельцер, хочу сказать, что это была ее последняя новая роль, хотя балерина прожила очень долгую жизнь и танцевала практически до шестидесяти с лишним лет. На премьере спектакля ей был пятьдесят один год. Но все в один голос утверждают, что она была невероятно хороша и выглядела как фарфоровая статуэтка. Она готовилась к этой роли очень трепетно: брала уроки обращения с веерами и с китайским зонтиком у артистов цирка, отрабатывала походку. Как актриса, я знаю, что иногда в правильно найденной походке кроется ключ к образу. Вот так Гельцер нашла семенящую походку, маленькие шажки. Для нее было важно, чтобы зритель увидел роль. Роль удается, когда сначала мы видим персонаж в одном качестве, потом проходит цепь событий, и мы видим персонаж совершенно измененный, преображенный. Такой стала роль Екатерины Васильевны Гельцер: от послушной девушки-куколки до драматической героини, которая борется за свою любовь и за правду жизни, как она ее понимает.

Через семь лет после премьеры Гельцер выступила в юбилейном трехсотом спектакле. А через несколько лет выяснилось, что название спектакля не годится: оказалось, что в Китае мак ассоциируется с опиумом. Группа китайских товарищей, оказавшись на просмотре балета «Красный мак» в Большом театре в 1959 году, заявила, что название обескураживает, ведь опиум – их злейший враг. Так название «Красный мак» изменили на «Красный цветок». Под новым названием балет шел до 1960 года.

Партию Тао Хоа танцевали многие блистательные исполнительницы, поскольку жизнь спектакля была очень долгой. Это и Викторина Кригер, и Ольга Лепешинская, и Софья Головкина, и Раиса Стручкова. Педагог, у которого я оканчивала хореографическое училище, Наталья Викторовна Золотова, тоже была одной из исполнительниц партии Тао Хоа в Свердловске. После премьеры в Большом театре балет начал свое триумфальное шествие по сценам разных театров, и на ее спектакле был композитор Глиэр. Я видела в доме у Натальи Викторовны фотографию, подписанную рукой композитора: «Моей любимой Тао Хоа». Думаю, что это о многом говорит.

Еще одна балерина, которая была неподражаема в роли Тао Хоа, – это Галина Сергеевна Уланова. До нас дошли записи нескольких фрагментов танцев Галины Сергеевны, и выглядит это

– невероятно современно. Так некоторые балерины умеют перескочить из одной эпохи в другую: эстетика танца меняется, и, когда мы смотрим старые записи, нам это кажется старомодным, нескладным, несуразным, но есть исключения, которые всегда выглядят современно. Таким исключением была Галина Сергеевна Уланова.

В 1949 году 9-летний мальчик Володя Васильев увидел Уланову в «Красном маке» и вспоминает об этом так: «Трогательная, хрупкая, изящная, как ветерок, женщина-полуребенок». А режиссер Борис Александрович Львов-Анохин продолжает: «Стройная фигура Улановой в белой сверкающей одежде напоминает вырезанную из слоновой кости статуэтку. В этой фигурке – сосредоточенность и покой, в этой героине выражена решимость нежной и мудрой женской души». И действительно, каждый танец ее Тао Хоа – это маленький спектакль и маленькое представление. Большое счастье, что мы можем увидеть хотя бы несколько фрагментов с танцем Галины Сергеевны Улановой.

Жизнь каждого спектакля так же самобытна, как и жизнь каждого человека. И предугадать или понять ее невозможно. Почему одни спектакли живут долго, а другие, не менее прекрасные, исчезают из афиши? В этом есть, наверное, какой-то промысел. У «Красного мака» беспримерно долгая и яркая жизнь, а потом – полное забвение. Любопытно, что сейчас интерес к этому спектаклю возвращается – недавно его поставил Владимир Васильев. И я уверена, что многие будут к нему возвращаться, потому что в нем есть жизнь, в нем масса интересных танцев. И там, где роль Тао Хоа исполнит интересная актриса – зритель по-прежнему будет с напряженностью следить за этим, немножко абсурдным, авантюрным, но очень волнующим (если это доносится настоящей большой актрисой и балериной) сюжетом.

Рудольф Нуреев

Рудольф Нуреев (1938–1993)

Рудольф Нуреев – выдающийся танцовщик, который революционно перевернул представление о мужском танце не только в русском, но и в мировом балете.

Он действительно стал легендой. Еще при жизни его называли гением, экзотическим танцовщиком, ярким, неистовым виртуозом, человеком с невероятным вкусом. Его называли аристократом от балета. Он стал одним из самых фотографируемых мужчин XX века.

Через десятилетия после дягилевских «Русских сезонов» Рудольф Нуреев пробудил безумную любовь и интерес к искусству балета. Он породил волну интереса к балету, которая называлась «рудимания». Чтобы утром купить билет и попасть на его спектакль, выстраивались огромные многокилометровые очереди, люди стояли по ночам.

Некоторые факты его биографии стали для меня открытием и невероятным потрясением. Профессионально этот выдающийся танцовщик начал заниматься балетом в 17 лет, когда многие уже заканчивают обучение и становятся профессионалами. Рудольф родился в поезде, когда мама ехала к месту службы его отца. Его жизнь и карьера стремительны, как полет кометы. В семнадцать лет приехав из Уфы в Ленинград обучаться балету, он попал в класс замечательного педагога Александра Пушкина. Был партнером выдающихся балерин Дудинской, Шелест, Кургапкиной, Моисеевой. Стал первым танцовщиком, который эмигрировал за границу в 1961 году, остался в Париже, и с этого момента началась его звездная карьера. Он стал «человеком мира», как сам себя называл. Его партнершей была знаменитая балерина Марго Фонтейн. Для него ставили самые известные хореографы – Фредерик Аштон, Кеннет Макмиллан, Ролан Пети, Руди ван Данциг, Морис Бежар, Джером Роббинс и многие другие. На протяжении нескольких лет Рудольф Нуреев был бессменным руководителем балетной труппы Парижской оперы, где ставил свои версии спектаклей «Ромео и Джульетта», «Золушка», свои версии классических балетов – «Лебединое озеро», «Раймонда», «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Щелкунчик», «Баядерка». Эти спектакли в его постановке сегодня стали фирменным стилем Парижской оперы. Он невероятно музыкален в этих постановках – они роскошны и помпезны. Был в его жизни и крутой поворот, когда он встал за пульт дирижера и с благословения самого Караяна дирижировал спектаклями.

Детство Нуреева было босоногим и голодным. В начале

войны отец ушел на фронт, мать осталась одна с четырьмя детьми. Рудольф был самым младшим, у него было три сестры. Самой близкой до конца его дней останется старшая сестра Роза. Его детство было наполнено одиночеством и унижениями. Возможно, его последующая жизнь – это вызов полному детских переживаний времени. Как можно было мальчику с обостренным чувством восприятия действительности пережить то, что на первые школьные занятия мать несла его на спине, потому что у него не было обуви, да еще одетого в пальто сестры – женское пальто. В школе его дразнили «побирушкой», он был очень одинок – ни с кем не играл, уходил на высокий холм, сидел там часами и смотрел на отправляющиеся со станции поезда. Ему казалось, что когда-нибудь поезд увезет его в будущее, которое будет прекрасным, совсем не таким, как его детство.

Возможно, именно тогда родилась его страстная любовь к поездам. Одна из его партнерш – Алла Шелест – вспоминала, что однажды, придя в дом к педагогу Александру Пушкину, она увидела Рудольфа, играющего в детскую железную дорогу. «Рудик играет», – сказал Пушкин. Он недоиграл в детстве, и эта любовь к передвижению, к бесконечному и постоянному движению давала уверенность в том, что однажды поезд увезет его в лучшую жизнь.

Внутреннее знание своего предназначения невероятным образом было дано этому человеку. Его сразу пронзила классическая музыка, когда он еще ребенком услышал ее по радио. И с этого момента радио стало его близким другом: он часами просиживал у радиоприемника и слушал, впитывал классическую музыку. Это тоже одно из уникальных качеств, которое пригодится ему в жизни, – впитывать все окружающее как губка. Иначе как можно представить, что этот мальчик из глубинки, из башкирско-татарской семьи, будет называться «королем танца».

Впервые попав в кружок самодеятельности – национальных татарских танцев, – он сразу почувствовал свое призвание – страсть к танцу, страсть к балету. Родители не приветствовали его увлечение танцем, им казалось это несерьезным и недостойным мужчины. Отец долго ждал появления на свет сына, и ему казалось, что сын должен пойти по его стопам – стать либо военным, либо инженером. И Рудольф стал убегать на занятия тайком.

В его жизни ощущается рука провидения. Одним из таких моментов была встреча с педагогом Анной Удальцовой, которая потом, в столетнем возрасте, увидит его на сцене Мариинского театра. Сама она когда-то танцевала в кордебалете Дягилева и была участницей «Русских сезонов». Именно она разглядела в нем

талант и благословила на поступление в хореографическое училище.

Рудольф не был в состоянии поехать учиться – у родителей нет денег даже на билет в Москву или в Ленинград. Шли годы. Его зачислили статистом в балетную труппу Уфимского оперного театра, и тогда появилась возможность ходить в балетный класс. Одно из удивительных качеств Нуреева – способность перенимать увиденное. Именно это качество позволило ему, 17-летнему юноше, всего за два года освоить то, что его сверстники проходили за шесть лет. Он посещал балетный класс, смотрел, мысленно фотографировал, перенимая балетные движения. Однажды ему посчастливилось заменить заболевшего артиста в балете «Журавлиная песня», который он просто видел много раз. Его заметили и пригласили поступить в Московское хореографическое училище. В то время в Москве не было интерната, и Нуреев, собрав деньги, рискнул поехать в Ленинград.

Итак, ему – 17 лет. Это очень много для начала обучения классическому танцу. Но произошла еще одна удивительная встреча в его жизни: он попал в класс Александра Ивановича Пушкина. Пушкин стал для «Махмудки», как он в шутку называл Нуреева, и отцом, и наставником, и другом. Иногда он просто давал Рудольфу угол, чтобы тот мог выспаться, потому что в комнате в интернате было 15 человек. Именно работа с этим педагогом позволила Нурееву в неполные двадцать лет станцевать не сцене Кировского театра партии в девяти балетах.

С самых первых профессиональных шагов Нуреев стремился к другой эстетике тела – откровенного и великолепного. Его можно было назвать перфекционистом. Он понимал, что одной работы с педагогом недостаточно: после каждой репетиции он оставался один в зале и бесконечно работал и работал. Он был одержим танцем, и его личная революция уже началась.

Алла Шелест, танцевавшая с Нуреевым, вспоминала: «Он отличался необыкновенной внутренней подвижностью, откликался на каждый нюанс. Партнер был замечательный – чуткий, внимательный. Я танцевала с тридцатью партнерами, но его отметила сразу. У него была врожденная культура, я бы сравнила его с породистым конем – горячим и очень нежным. С ним надо было с ходу брать все. Это был тонкий художник и, видимо, большой ребенок. Нуреев очень хотел станцевать «Легенду о любви» и должен был танцевать, но одна репетиция за три дня до спектакля совпала с репетицией «Лауренсии» со мной, и он выбрал «Лауренсию».

За это его сняли с «Легенды…», но Нуреев не мог подвести

партнершу, которую обижали в театре. Это чувство преданности в дружбе – тоже одно из удивительных его качеств.

На гастроли в Париж в 1961 году попасть ему было непросто: как профессиональный танцовщик труппы он отличался свободным нравом, независимым поведением, даже дерзостью. К тому же он не был комсомольцем. Поэтому на гастролях в Париже за ним было усиленное наблюдение, но он вел себя очень независимо. Наверное, понимание того, что раскрыться как танцовщик он может только на Западе и только там сможет удовлетворить свою безудержную страсть к танцу, возникло у него сразу. Друзья во многом помогли ему сделать этот шаг – этот знаменитый прыжок в другую жизнь в 1961 году в Париже во время гастролей ленинградского театра. Неслучайно вокруг этого события много легенд. Сам он по-другому трактует свой прыжок к свободе, но балерина Надя Нерина, которая дружила с моим отцом, рассказывала, как ее муж помогал Нурееву устраивать финансовые дела на Западе. Безусловно, этот прыжок к свободе был многими людьми подготовлен. Но когда Рудольф в своих автобиографических записках рассказывает об этом – это похоже на детектив: 16 июня 1961 года в аэропорту Ле Бурже он огромным прыжком бросился к французским полицейским и попросил политического убежища. Его побег из СССР был бегом от творческой бедности, от страха остаться нереализованным, от несвободы. Вообще чувство несвободы делало его безумным – он был способен на любые выходки.

Он был первым невозвращенцем. Через десять лет после него на Западе остались Макарова, затем – Барышников, Панов, Годунов, Мухаммедов. А мой брат Андрис Лиепа стал первым танцовщиком, подписавшим контракт с Американским балетным театром, которым тогда руководил Михаил Барышников, и это не стало политическим событием.

А на Родине в 1961 году Нуреева объявили предателем и приговорили к отбыванию тюремного срока. Можно представить, какой шок был в семье. Некоторое время Рудольф скрывался в Париже в квартире своих друзей, именно там его нашли письма родных и педагога Александра Пушкина. Больше всего его сердце терзала разлука с матерью. Ему так и не суждено больше увидеть ее в сознании: когда он приедет в Россию вместе с министром культуры Франции, мать уже не узнает Рудольфа.

В Париже Нуреев начал жизнь с нуля. Первый год его жизни на Западе прошел в труппе маркиза де Куэваса. А через год он получил приглашение от 42-летней балерины Марго Фонтейн принять участие в ее бенефисе. Это тоже была знаменательная встреча в его жизни, потому что в итоге сложился уникальный

дуэт – Рудольф Нуреев и Марго Фонтейн, который стал легендой. Фредерик Аштон поставил для них неповторимый балет «Маргарита и Арман». Они взаимно дополняли друг друга: она – своей женственностью, он – страстностью и мужественностью на сцене. В начале их работы она спросила: «Скажи, когда придет мое время, ты переступишь через меня?». – «Никогда», – сказал он и выполнил свое обещание. Он сохранил нежную привязанность к Марго до конца ее дней. Именно он помогал ей и оплачивал ее счета, когда она была безнадежно больна. Об их совместном творчестве она говорила: «Мы вкладывали друг в друга души, потом эмоции выплескивали в зал. Мы играли и жили друг другом».

Очередной этап жизни Рудольфа Нуреева – это встреча с танцовщиком Эриком Бруном. Нуреев всегда был жаден к учению, он хотел бесконечно совершенствоваться и учиться новым стилям, новой хореографии, новым приемам. Именно безудержное желание к совершенствованию привело его в труппу Датского балета. Там и состоялось знакомство с датчанином Эриком Бруном – изысканным и стильным премьером. Он великолепно владел мелкой филигранной техникой танца, что отличало датскую королевскую школу балета. Их дружба была настоящим сочетанием льда и пламени: спокойный, холодный Эрик Брун и взрывной Нуреев. Они организовали маленькую труппу из четырех танцовщиков – Нуреев, Брун и две балерины – и начали гастролировать с концертными программами и маленькими балетами.

Большую часть своей жизни Рудольф Нуреев был свободен от каких-либо контрактов и был воистину «человек мира». Он жил в огромной квартире на набережной Сены, заполненной подлинниками европейской живописи, уникальной скульптурой, редкими книгами и старинными музыкальными инструментами, которые он собирал. Это был некий вызов его нищему детству. Очень странно, но никто не решился открыть после его смерти дом-музей. Говорят, что эту квартиру купила балерина немецкого происхождения, которая была большой поклонницей его творчества.

Последние десять лет жизни больной, обреченный Рудольф остро ощущал свое одиночество. Ушли из жизни самые близкие люди: не стало хореографа Аштона, Эрика Бруна, Марго Фонтейн. В 1992 году на сцене Пале Гарнье на премьере балета «Баядерка» смертельно больного Нуреева наградили Орденом Почетного легиона. Эту последнюю работу ему помогла завершить одна из первых и любимых его партнерш из Петербурга – Нинель Кургапкина. Именно она на похоронах Нуреева в память о нем

прочла стихи Пушкина. На прощании звучала русская речь!

Рудольф Нуреев похоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа, как и завещал. Его могила покрыта восточным ковром, и только при ближайшем рассмотрении становится понятно, что это – тончайшая мозаика. Рядом можно увидеть балетные туфли: многие балетные артисты приходят к его могиле, чтобы получить благословение, и оставляют там свои балетные туфли.

Незадолго до ухода из жизни, в 52 года, преодолев чудовищные формальности, Нуреев прилетел на несколько дней в Россию, проститься с умирающей матерью и станцевать «Сильфиду» в Мариинском театре. Это словно было прощанием с городом его юности, с людьми, которых он любил, со сценой, которую он боготворил. Его выступление походило на эскиз роли, он был болен, но все равно это было незабываемо, потому что на сцене – выдающаяся личность.

В честь Рудольфа Нуреева проводятся фестивали и конкурсы, на аукционах можно встретить личные вещи и костюмы Нуреева. Он словно комета прошел по жизни. Танцовщик, который после Анны Павловой танцевал, пожалуй, больше всех других – двести спектаклей в год. Наш отец, Марис Лиепа, всегда привозил балетные книги, и я помню одну из них о Нурееве, где на форзаце напечатан дневник-расписание Рудольфа Нуреева. Это было невероятно – каждый день спектакль. Выдающийся хореограф Ролан Пети говорил, что Нуреев – единственный танцовщик, который может перелететь на другой край света и танцевать в этот же день. Сам же Рудольф говорил: «Я каждый раз выхожу на сцену так, как будто это последний мой спектакль».

Марго Фонтейн и Рудольф Нуреев

Дуэты на балетной сцене – это настоящее содружество. Встреча английской балерины Марго Фонтейн и танцовщика русской балетной школы Рудольфа Нуреева, казалось, была запрограммирована свыше и продлила балеринскую карьеру Марго Фонтейн на пятнадцать лет.

Ей было сорок два года, ему – двадцать четыре. Поистине этот уникальный дуэт стал крупнейшим художественным событием не только балетного мира, но и светского. Потом их совместные фотографии появятся в глянцевых журналах, на первых полосах газет, и многие будут задаваться вопросами: «В чем секрет успеха?», «Как они общаются вне сцены?». На эти вопросы и сегодня нет однозначного ответа, но, несомненно, Марго Фонтейн была для Рудольфа очень нежной и одной из самых прочных привязанностей. Быть может, она олицетворяла для него и мать, и подругу, и сестру – все, чего в жизни на Западе он был лишен. Она развивала его вкус, во многом возвращала к жизни утраченную гармонию, а он насыщал ее своей безудержной энергией. Это было взаимообогащение.

Ко времени их встречи, в 1961 году, они оба были очень знамениты. Нуреев уже совершил свой знаменитый прыжок в аэропорту Ле-Бурже и попросил политического убежища. Неофициальный титул Марго Фонтейн – первая леди английского балета. Кстати, ее настоящее имя – Пегги Хукем, а Фонтейн она стала потому, что это просто красиво. Белокожая, черноволосая аристократка, за хрупким обликом которой скрывался стальной характер. Всю жизнь она была очень элегантна, одевалась у Диора и Сен-Лорана. Нуреев – абсолютно другой, он всегда был неукротимым, стихийным, сексуальным. В их союзе явно была гармония противоположностей – их называли Леди и Варвар. Была здесь и борьба светлого и темного, идеального и неидеального. Нуреев стал для Фонтейн любимейшим партнером и близким другом. Возможно, их сближало и то, что для обоих балет стал абсолютным смыслом жизни.

Марго собиралась устроить благотворительный вечер в королевском театре Ковент-Гарден, прима-балериной которого она была. Ее подруга неоднократно рассказывала ей о чудо-танцовщике, который буквально сводил с ума зрителей. Сама же Фонтейн ни разу не видела Нуреева на сцене, но доверилась словам подруги и пригласила Рудольфа приехать и станцевать на гала-концерте. Нуреев жил тогда в Дании, вместе с другом Эриком Бруном. Дуэт Эрика Бруно и итальянской балерины

Карлы Фраччи в шестидесятые годы тоже был невероятно популярен, и в чем-то они даже соперничали друг с другом.

Итак, Нуреев приехал в Лондон. Не для того, чтобы просто познакомиться с Фонтейн, а чтобы репетировать и танцевать с ней. Первая встреча сразу же определила союз, который станет легендарным. Они понравились друг другу. Это, действительно, был подарок судьбы и для Марго, и для Рудольфа. Возможно, она смогла распознать за этим невероятным, в чем-то животном, блеске его глаз ранимого и трепетного человека. Она приняла его таким, каким он был, многое ему прощала и очень привязалась к нему. Он, безусловно, был благодарен ей за это, но их союз не был безоблачным.

Самое первое выступление было триумфальным. Англичане тогда впервые увидели Нуреева – восхитились, приняли его, открыли ему свои сердца. Это был новый, ни на кого не похожий танцовщик. Такого они не видели никогда: такой страсти в танце и виртуозного владения техникой. Марго в шутку называла его варваром, но на сцене Нуреев был аристократом – этот мальчик из Уфы становился невероятно элегантным, стильным, мужественным, очень притягательным.

После первого концерта в доме Фонтейн раздался звонок. Звонила Нинет де Валуа – педагог Ковент-Гардена и очень уважаемая личность в балете. Она сказала, что Марго должна танцевать с Рудольфом «Жизель». Фонтейн оторопела – ее дебют в этом балете состоялся в 1937 году, за год до рождения Рудольфа. Но авторитет Нинет де Валуа был огромен, и они приступили к репетициям. Вот тогда Марго и узнала настоящего Нуреева: «татарского террориста», как она говорила. Он заставлял ее очень много репетировать, не считаясь ни с ее опытом, ни со званием Первой леди английского балета, ни с возрастом. Он мог кричать на Фонтейн, но она сразу раскусила его характер: была покорна на репетициях, прощала ему все выходки, проходила свою партию столько раз, сколько он требовал. Был даже момент, когда он нарочито и показательно уронил Марго Фонтейн! Она безропотно поднялась и сделала вид, что ничего не случилось. Она все ему прощала, зная, что когда он «отойдет», то будет нежным и галантным, таким, каким он не был ни с одной женщиной. Но от него никогда нельзя будет услышать два слова: «спасибо» и «извините».

Не могу забыть свои ощущения, когда я посмотрела запись балета «Ромео и Джульетта» в хореографии Макмиллана, который танцевали Марго и Рудольф. Балет всегда много теряет, когда переносится на пленку. Но сосуществование этих двух великих артистов невероятно – они так чувствовали друг друга! Есть еще

один секрет, который хорошо знают драматические актеры: когда играешь роль – ты, артист, должен знать о роли, о персонаже намного больше, чем показываешь зрителям, это придает глубину персонажу и всему зрелищу. Так же и в балетном спектакле. И свидетели их выступлений понимали, что сталкиваются с чем-то неуловимым, что происходит и тут же исчезает. Эта уникальность заметна даже на кинопленке. Может быть, то, что было недосказано, недожито, недореализовано в жизни – они выносили на сцену, и там каждый из них был самим собой. Они настолько раскрывались и обнажали свои души в совместных выступлениях, что это поражало всех, кто это видел.

Они танцевали вместе очень много. Это были и выступления в концертных программах, балеты «Жизель», «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта». И всегда – нескончаемые овации публики, море цветов, долгие поклоны и бесконечные поднятия занавеса. В Книге рекордов Гиннесса записано наибольшее число выходов на сцену – 89: это Марго Фонтейн и Рудольф Нуреев после балета «Лебединое озеро» в Венской опере в 1964 году.

Марго переживала вторую молодость. Нуреев, будучи перфекционистом в профессии, усложнял партии и себе, и ей. Напомню: ей было сорок два, а ему – двадцать четыре. Он вызывал ее на творческое соревнование, и они наслаждались, когда танцевали вместе. Стали они появляться вместе и в свете, несмотря на то, что Марго была замужем. Ее муж – Тито де Ариас – политический деятель, был послом в Панаме. Позже он организует политический переворот, будет ранен и парализован. Двадцать пять лет Марго будет бороться за его жизнь, возить его в инвалидном кресле за собой по свету, ухаживать за ним. И этот брак до последнего дня будет полон невероятного самопожертвования с ее стороны. А между Марго и Рудольфом было тонкое взаимопонимание. Нуреев, обычно не щедрый на похвалу, самые лучшие слова всегда говорил о ней, своей партнерше. Он называл ее «идеальной Марго»: «Когда мы на сцене, наши тела, руки едины в такой гармонии, что, думаю, ничего подобного с нами не будет. Она – мой лучший друг, человек, который желает только добра».

Вспоминаю рассказы моего отца, Мариса Лиепы, о Марго. Они были знакомы и встречались, когда отец бывал на гастролях в Англии. Но была еще одна встреча, в Австралии, когда знаменитый австралийский импресарио организовал звездную поездку – со всего мира он собрал звезд первой величины и организовал уникальный гала-концерт. Артисты попросили моего отца стать их педагогом на время гастролей и давать им балетный класс. Потом они еще много лет отсылали ему

открытки с обращением «Дорогой учитель». В этой поездке у Мариса Лиепы наступил день рождения – 27 июля. И в этот день мой отец должен был танцевать с балериной Большого театра Мариной Кондратьевой номер на музыку Глюка. Зазвучала ария Глюка, и на сцену вместо Марины Кондратьевой вышла… Марго Фонтейн. Это было невероятное событие! И не только своей неожиданностью, а тем, что она втайне выучила всю партию и вышла на сцену, сделав такой незабываемый подарок моему отцу. Из этой поездки, как величайший дар, отец привез ее балетные туфли с автографом: «Марису Лиепе от Марго Фонтейн». Теперь эти туфли как реликвия хранятся в моей балетной школе. Там же есть зал Марго Фонтейн: мне бы очень хотелось, чтобы мои маленькие ученицы знали не только звезд русского, но и мирового балета, и одну из ярчайших – конечно, Марго Фонтейн.

Дуэт Фонтейн – Нуреев выходил на сцену более 700 раз. Но был у них особый спектакль – его поставил английский хореограф Фредерик Аштон по роману Дюма-сына «Дама с камелиями», и назывался он «Маргарита и Арман». Спектакль одноактный, короткий, емкий, очень лаконичный. Марго вспоминала: «В этом спектакле между нами возникло влечение. Мы не могли танцевать его просто так. Это был балет, в котором мы чувствовали особую любовь, ведь любовь так разнообразна в своих проявлениях». А все зрительницы мечтали оказаться на месте Марго, которую Нуреев сжимал в своих объятиях без всяких скидок на балетные условия. В этом балете были только им одним ведомые тайные знаки, касания… В финале Арман бежит к умирающей Маргарите, и в этом беге – столько страсти, порыва, отчаяния! Этот спектакль они всегда танцевали только вместе.

Их теплые, близкие, человеческие отношения длились до самого конца, до самой смерти Марго. Нуреев заботился о ней, хотя был человеком суеверным. Он всегда отстранялся от больного, даже близкого друга: он ни разу не навестил ни одного человека из своего окружения, если тот был болен. Но с Фонтейн было иначе. У нее было очень тяжелое материальное положение к концу жизни, и он оплачивал ее счета, а она об этом не знала.

В 1990 году Нуреев организовал бенефис Марго Фонтейн на сцене Ковент-Гарден. На этот вечер собралась вся элита Великобритании. На приеме после спектакля Марго была так слаба, что не могла спуститься с лестницы, и Нуреев нес ее на руках.

Ее смерть стала огромной потерей для Нуреева. Он говорил: «Улетел мой ангел-хранитель. Я должен был жениться на ней». Марго умерла в Панаме – одинокая, но не забытая. А Рудольф Нуреев пережил любимую партнершу и друга всего на два года.

К счастью для нас, сегодняшних зрителей, остались записи выступлений балетного дуэта Марго Фонтейн и Рудольфа Нуреева, и они стоят того, чтобы увидеть и пережить то, что видели и переживали современники этих незабываемых артистов. Увидеть, ради чего существует искусство балета, ради чего вообще существует искусство. Их танец по-прежнему волнует душу, взывает к размышлению и оставляет неизгладимое впечатление на долгое время, может быть, на всю жизнь…

Один из гениев

Ролан Пети (1924–2011)

Одно из центральных событий в моей творческой жизни – встреча с великим хореографом XX и XXI столетия французом Роланом Пети.

Он умер 10 июля 2011 года, ему было восемьдесят семь лет. Долгая жизнь, и удивительна она тем, что до самого последнего момента Ролан Пети существовал в пространстве творчества, новых планов, постановок, бесконечных поездок. Он ставил балеты в Китае, возвращался в Швейцарию, где жил последнее время, мечтал поставить новые спектакли в Большом театре.

С Россией его связывали особые отношения. Еще в семидесятых годах на сцене Большого театра Майя Плисецкая танцевала его изумительный дуэт «Гибель розы», специально поставленный для нее. В восьмидесятых годах можно было увидеть его спектакль «Сирано де Бержерак», в котором танцевали Людмила Семеняка и Ирек Мухамедов. А в девяностые годы в Мариинском театре появились его спектакли «Юноша и Смерть» и «Кармен». Незабываемыми были гастроли в СССР труппы Ролана Пети «Марсельский балет». В его спектакле «Голубой ангел» танцевали Екатерина Максимова и Владимир Васильев. Он много работал с танцовщиками русской школы – с теми, кто эмигрировал из России: с Нуреевым, Макаровой, Барышниковым. Очень любил петербуржскую балерину Алтынай Асылмуратову. А еще после знакомства с Лилей Брик он поставил на Авиньонском фестивале балет по стихам Маяковского и назвал его «Зажгите звезды». И последние десять лет своей жизни он был желанным гостем в Большом театре: он поставил свой великий балет «Собор Парижской Богоматери», последняя его работа в Большом театре – «Юноша и Смерть». А за спектакль «Пиковая дама», в котором и мне посчастливилось участвовать, Пети получил Государственную премию России и стал единственным иностранцем, который удостоился этой высокой награды из рук президента.

Этот удивительный роман с Россией – его отношение к ней, его проникновение, его желание работать в России с русскими танцовщиками – неслучаен, потому что на заре юности педагогами Ролана Пети были русские эмигранты Борис Князев, Любовь Егорова и Ольга Преображенская.

Ролан Пети родился в 1924 году. Он был сыном француза – владельца парижского бистро, и итальянки Роз Репетто. Мать впоследствии открыла собственный магазин балетных принадлежностей, хорошо известный всем профессионалам и

сегодня. Этот магазин находится недалеко от Гранд-Опера, он всегда полон народу, и в нем можно купить все, что необходимо для балетного танцовщика – купальники, трико, балетные туфли, новинки модного балетного гардероба. Кстати, из профессиональной среды в жизнь вышло изобретение Роз Репетто – знаменитые туфли-балетки, обувь, без которой сегодня не обходится ни одна женщина.

В семье было двое детей. Младший сын пошел по стопам отца, а старший – Ролан – поступил во французскую Академию танца, и именно из нее он попал в кордебалет знаменитой труппы Гранд-Опера. Тогда этой труппой руководил Серж Лифарь, и Пети участвовал во всех постановках мэтра. Ему это быстро надоело, наскучило настолько, что в двадцать лет он покинул знаменитую труппу Гранд-Опера и ушел в никуда. С самой ранней юности он был человеком, который переполнен идеями. Предположу, что он никогда не пребывал в состоянии нетворческом, он всегда фонтанировал идеями, проектами, новыми планами.

Итак, оказавшись «нигде», он, тем не менее, устраивает концерты со своими сверстниками, с артистами Опера, и среди них – его одноклассник, французский танцовщик Жан Бабиле. Именно на него через некоторое время Ролан Пети поставит свой самый знаменитый балет «Юноша и смерть». А пока он, не смущаясь, ставит номера, ревю, сценки, и к концу войны становится понятно, что он уже овладел профессией хореографа и абсолютно отвернулся от классического балета. Можно сказать, что у него был нюх на талант. Вращался он в среде удивительной французской богемы того времени. Среди его друзей Борис Кохно – последний секретарь Дягилева, русские художники Наталья Гончарова и Михаил Ларионов, Пабло Пикассо, Жан Маре.

Особенно близок и дружен он был с Жаном Кокто. Трудно сказать, кто он – он и литератор, и сценарист, и режиссер. Но самое главное – он француз, эстет, интеллектуал, безусловный лидер французской богемы. Все эти качества он пытался передать своему другу Ролану Пети. Их разделяет двадцать лет. Жан Кокто старше Ролана Пети, но они общаются на равных.

Когда Ролан Пети открыл в Париже первую частную балетную труппу «Балет Елисейских полей», Борис Кохно сказал: «Вокруг Ролана вечно подвижная ртуть собирается в живой искрящийся шар». С юности и до последних дней Пети всегда – первопроходец. Он не боялся идти против течения и в творчестве всегда следовал своему манифесту, который определил для себя очень рано: поставил знак равенства между балетом и современностью. «Улице есть место и на сцене», – провозглашал Пети своими балетами и своей жизнью.

Самый известный его балет называется «Юноша и смерть». Можно сказать, что это – манифест мастера, потому что всю свою жизнь он был тем самым юношей. Мы встретились в 2000 году для обсуждения работы в балете «Пиковая дама», и мое первое впечатление – будто передо мной абсолютно молодой человек. Очень редко кто умеет иронизировать над собой. Во время нашей работы он как-то рассказал, как, проснувшись утром, подумал: «Какой же я молодец! Мне шестьдесят лет, а я такой балет поставил!» А придя на репетицию, произнес: «На семнадцать лет ошибся». И неоднократно возвращался к своему спектаклю «Юноша и смерть». Время от времени он говорил о нем: либо о том, как он ставил его, либо о том, кто танцевал его. Становилось понятно, что это одно из любимых его детищ, которое всегда с ним.

В 1946 году на премьеру спектакля «Юноша и смерть» пришла публика, которая хотела увидеть гламурный балетный спектакль – тот самый, который эта публика видела в стенах Гранд-Опера. В начале XX века балет в Париже практически не существовал. Он всколыхнулся после знаменитых сезонов Дягилева, когда парижская публика увидела, что может балет, что доступно ему, если за это берутся талантливые художники, талантливые режиссеры, талантливые хореографы и гениальные балетные артисты. После дягилевских сезонов французский балет воскрес. Это был взрыв интереса к нему, взрыв новых личностей. И на этом взлете взошла яркая звезда хореографа Ролана Пети.

Создание спектакля уникально. Сценарий принадлежал Жану Кокто, а сам Пети писал об этом: «Однажды, солнечным весенним утром, я постучался в дверь квартиры Жана Кокто на улице Монпасье. Я постучался, чтобы в очередной раз попросить его о помощи. А Кокто встретил меня по обыкновению с энтузиазмом, как всегда, когда от него требовалось предисловие или портрет для программки. Жан, только что вышедший из душа, был закутан в банное полотенце, из которого выглядывали только голова и кисти рук. Он, великодушный и брызжущий идеями, сымпровизировал балет одними руками. Он станцевал мне историю, изобразив юношу и его Смерть».

Публика на премьере увидела новую, дерзкую хореографию. Это была почти пантомима, где-то вместе с акробатикой: эротический поединок юноши и девушки, которая заставляет себя ждать и является к нему в желтом платье и черном парике – в облике Смерти. Юношу леденят ее поцелуи, жгут ее насмешки, ее пощечина… Этот балет танцуется и воспринимается как драматический спектакль, в котором зритель видит последнее роковое свидание. Тут есть реальная сигарета, которая зажигается

на сцене, – это шок для балетного спектакля! Девушка, она же – Смерть, окутанная клубами сигаретного дыма, торопит юношу пройти последний путь из бедной мансарды, которая возникает над крышами Парижа – наверх, в небытие…

Первым исполнителем этого знакового балета стал Жан Бабиле – невысокий, коренастый и экстраординарный. Я видела этого танцовщика уже в преклонном возрасте на одном из Гала-концертов в Париже на сцене Театра Елисейских полей, где специально для него хореографию поставил другой мэтр французского балета, Морис Бежар. Даже делая скидку на его немолодой возраст, нельзя было не почувствовать и не понять, что на сцене – человек огромной индивидуальности. Он оставил незабываемое впечатление и в очередной раз доказал, что в искусстве нет первых – в искусстве есть личности. Сам Пети всегда говорил, что Бабиле танцевал Юношу очень искренне, отчаянно и невероятно страстно.

Этим спектаклем и этой ролью хореограф и исполнитель поставили такую планку, которую до сих пор жаждут преодолеть все первые танцовщики любой труппы. Уверена, что этот спектакль не может танцевать танцовщик без индивидуальности. Так и есть: никогда этот спектакль не танцевал просто хороший танцовщик, балет «Юноша и смерть» танцуют только выдающиеся исполнители. Замечательно посмотреть этот спектакль в записи в исполнении русских танцовщиков Рудольфа Нуреева и Михаила Барышникова. Интересно, что Пети поставил этот спектакль на джазовую музыку Скотта Джоплина и буквально за несколько дней до премьеры поменял ее на «Пассакалью» Баха.

Забавную историю мне рассказал брат Андрис. В то время, когда он работал в труппе Гранд-Опера и репетировал «Лебединое озеро» Рудольфа Нуреева, параллельно в театре шел спектакль «Юноша и смерть». Андрис спустился, чтобы посмотреть из-за кулис, как танцевали Николя Ле Риш и Сильви Гиллем. Он стоял за кулисами и видел: спектакль начался, на сцене появился герой Николя, а Сильви внимательно смотрела из-за декораций в специально приготовленное для этого отверстие. Мой брат недоуменно спросил у стоящего рядом человека: «Что она делает, почему она смотрит, неужели она не знает музыки?» Ему ответили: «Конечно, нет. Здесь нет музыки, они танцуют на счет».

Музыка существует сама по себе! Удивительно, что Пети – человек невероятной музыкальности – сознательно оставил такой ход к решению этого спектакля. Ведь он мог, даже поменяв музыку, разложить музыкально все балетные комбинации, всю хореографию. Но он этого не сделал. В этом есть неожиданность,

и в этом есть возможность для каждого исполнителя быть индивидуальным, находить свой путь существования в этом спектакле. Когда в спектакле зажигается спичка, или герой бросает стул, или переворачивает стол, то все звуки, которые производят на сцене танцовщики в этот момент, становятся частью музыкальной партитуры и абсолютно закономерно живут вместе с «Пассакальей» Баха.

Сам Пети говорил: «Я поставил больше ста шестидесяти балетов, из них гениальных – пять». И он показал на пальцах своей руки: первым из этих спектаклей назвал «Юношу и смерть», вторым – «Кармен», потом «Собор Парижской Богоматери», «Арлезианка» и «Пиковая дама».

«Кармен» – неразрывно связана с музой его жизни, со знаменитой и удивительной женщиной Зизи Жанмер. Свою Зизи он знал со школьных лет, но именно с постановки «Кармен» в 1949 году они пошли по жизни вместе. Пети вспоминал: «Зизи танцевала тогда в парижской опере всякие вариации – тю-тю-сю-сю, но танцевала так, что все мужчины были в нее влюблены. И вот она говорит мне:

– А кто Кармен танцует?

– Ой, да я сам пока не знаю.

Она смотрит на меня:

– Понятно. Значит, Кармен танцую я».

В этом диалоге настолько весь Ролан Пети и настолько вся Зизи…

Пети создал удивительную «Кармен». Она современна до сих пор и совсем не спорит и не уступает той знаменитой Кармен, которой мы восхищаемся в исполнении великой Майи Плисецкой. Это совсем другая история, их даже нельзя сравнивать. Его Кармен – капризная, длинноногая, со знаменитой талией Зизи «в рюмочку». Дивной красоты ножки он всегда показывал, когда много и с любовью ставил для Зизи. Он создал свою собственную, безусловную femme fatale, но абсолютную француженку. К премьере «Кармен» Ролан Пети неожиданно постриг свою Зизи совершенно коротко, «под мальчика». Это был фурор, и это был новый тренд.

Пети было 24 года, и он был абсолютно счастлив. Удивительно, но с того момента, как он постриг Зизи для спектакля «Кармен», это стало его приметой. Перед каждой своей премьерой он обязательно должен был кого-то постричь. Это суеверие чуть не привело к краху нашей с ним работы. В самом начале, когда мы репетировали «Пиковую даму», он сказал мне мимолетом:

– Ну, а вы пострижетесь и покраситесь в белый цвет.

– Конечно, – ответила я, даже не обратив на это внимания.

И когда до премьеры осталось совсем немного, он вдруг раздраженно спросил меня:

– А когда вы пострижетесь?

Я пыталась объяснить ему, что это совершенно невозможно, потому что у меня есть и другие проекты – я играю в драматическом театре Екатерину II, снимаюсь, танцую, я не могу быть коротко постриженной «под мальчика» и покрашенной в белый цвет.

– Тогда, – сказал он, – я отбираю у вас роль.

Мы все оказались в недоумении…

За этим следовали долгие переговоры его помощников, Николая Цискаридзе, все пытались сгладить эту ситуацию и найти какой-то выход. Но он был непреклонен. Кульминацией стала наша встреча в ресторане «Пушкин»: всем казалось, что за русским столом мы расслабимся и найдем какой-нибудь выход. Помню себя, сидящую в дамской комнате и залитую слезами. Наконец, мне позвонили и сказали: «Выходи, Пети ушел». Совершенно расстроенная выхожу из дамской комнаты и лицом к лицу сталкиваюсь с Роланом Пети!

На следующий день я отправила ему в гостиницу красную икру и любовное письмо на французском языке. Он пришел на репетицию, казалось, был очень суров, к тому же нездоров. Открыл дверь и, не входя в балетный зал, вызвал меня. Стоя напротив, он сказал мне:

– Я не изменил своего решения, но я придумал еще лучше: у вас будет маленькая белая голова!

– Гениально, – ответила я.

Конфликт был разрешен. Но жертвой суеверности Пети стал Николай Цискаридзе. Хореограф взял его за руку и отвел во французскую парикмахерскую, где его постригли страшно коротко. Так мой друг и партнер Николай Цискаридзе принес в жертву свою прекрасную прическу, потому что надо же было кого-то постричь.

Итак, после «Кармен» Ролан Пети и Зизи Жанмер пошли по жизни вместе. Она всегда была безупречно одета Ивом Сен Лораном. Пети много ставил для своей музы, а балеты и программы для нее носили красноречивые и удивительные названия: «Зизи, я люблю тебя», «Пожирательница бриллиантов» и тому подобное. Но свою Кармен Зизи станцевала более двух тысяч раз. Даже снялась в кино в этой главной в своей жизни партии с выдающимися танцовщиками – с Нуреевым, Барышниковым и с мужем Роланом Пети.

В то время Пети занимает лидирующее место во французском

балете, а парижская Опера, присматриваясь к нему, стала задумываться – не поручить ли ему возглавить знаменитую балетную труппу. Сам Пети ставит огромное количество сюжетных балетов и работает везде – в варьете, в кино… И где бы он ни работал, удивительным качеством до самых последних его спектаклей останется чувство вкуса, которое ни разу его не подвело, за какую бы тему он ни брался и в каком бы жанре он ни работал. Для него закрытых тем не было вообще, не было высоких и низких жанров, потому что у него всегда была планка безупречного стопроцентного вкуса, невероятная музыкальность и чувство эстетства на сцене. Если ему становилось скучно в Париже, он уезжал в Голливуд, где встречался на съемочной площадке с Фредом Астером. Наконец, он получил приглашение из французской оперы. В это время Пети, безусловно, самый успешный французский хореограф.

В 1965 году Ролан Пети становится руководителем балетной труппы Гранд-Опера и ставит еще один гениальный балет – «Собор Парижской Богоматери». Для каждого француза этот роман Виктора Гюго – намного больше, чем просто книга: каждый француз знает всех героев этого романа с детства. Чтобы взяться за эту тему, надо иметь не просто смелость – надо иметь дерзость. Этой дерзости и смелости у Ролана Пети всегда было в избытке. И он не просто ставит спектакль, а берет для этого музыку Мориса Жара – пионера электронной музыки, приглашает делать костюмы Ива Сен Лорана – недавнего ученика и ассистента Диора, уже ставшего известным кутюрье.

И снова Пети – безусловный победитель: он знает себе цену, и у него абсолютное ощущение своего предназначения. Он говорил: «Гюго был классиком. Думаю, и я такой же». Пети не ошибся, его балет стал, может быть, самым значительным французским балетом второй половины прошлого века. Он абсолютно современен и созвучен пульсу и ритму шестидесятых годов с их стихийностью и минимализмом в костюмах. Лоран придумал очень современные, и современно звучащие до сих пор, костюмы с четкими геометрическими формами. Это мини-платья, платья-трапеции разных цветов на шнуровке.

На премьере сам Пети станцевал Квазимодо. С этого момента, если он выходил на сцену, то это были роли не романтические, а драматическо-актерские: он исполнял партии в балете «Волк» по произведению Ануя, танцевал Сирано де Бержерака, Хозе в «Кармен», Маяковского в спектакле по стихотворениям поэта, исполнял старого Коппелиуса.

Руководителем парижской Оперы он пробыл всего семь месяцев, но оставил такой след в истории французского балета и

в истории Гранд-Опера, что этому человеку, который всегда спешил, человеку такой быстрой жизни – этого было вполне достаточно. Он снова бежит из Гранд-Опера, где не хотели играть по его правилам. Он навсегда остался человеком строптивым, не терпящим никаких возражений, всегда был свободным художником.

В 1972 году произошло событие, которое открыло новую страницу в жизни Ролана Пети: мэр Марселя предложил ему создать балетную труппу. Это был очень плодотворный период – на протяжении двенадцати лет он возглавлял труппу балета в Марселе. Имея хорошее субсидирование, Пети ставит много прекрасных балетов, и его репертуар становится репертуаром труппы балета Марселя. Он ставит балет на музыку «Пинк Флойд» – молодежный балет, современный до сих пор. Во время постановки кумиры пели вживую. Буквально за несколько лет до своей кончины Пети поставил этот балет в труппе Токио. А как-то, вдохновленный танцем Майи Плисецкой, он поставит для нее спектакль «Сад любви» по произведениям Блейка. Кстати, в Большом театре в течение многих лет Майя Плисецкая с разными партнерами танцевала фрагмент этого спектакля, дуэт дивной красоты на музыку адажиетто из Пятой симфонии Малера – «Гибель розы». В это же время он ставит для Плисецкой роль герцогини Германской в балете «Пруст, или Перебои сердца». Появляется еще один его балет – «Арлезианка» на музыку Бизе – о роковой любви в прованской деревне по драме Альфонса Доде. Тогда же он ставит «Коппелию», «Нана» по роману Золя, появляется первая версия балета «Пиковая дама» для Барышникова, «Летучая мышь», «Грозовой перевал» по роману Эмили Бронте, «Времена года» Вивальди, «Голубой ангел»…

Сколько всего поставил Ролан Пети! И если, по его словам, гениальных балетов только пять, то прекрасных – очень много. Однажды, будучи на гастролях за границей, я увидела в программе телевидения балет «Анна Павлова», который он поставил для Доминик Кальфуни, балет-приношение Анне Павловой. Я не могла оторваться – настолько музыкально и грандиозно по решению поставил этот спектакль Ролан Пети. Он – безусловный стопроцентный режиссер, а не только хореограф.

Это был очень плодотворный и комфортный период в жизни Ролана Пети. Ему было удобно, труппа была к его услугам, он мог творить все, что задумал. Но всему приходит конец, и через четверть века, когда власти города Марселя перестали финансировать «Марсельский балет», разгневанный Пети снова уходит…

Опять уходит в свободное плавание. Он работает в Японии,

живет в Швейцарии и продолжает влюбляться в исполнителей, с которыми он работает. Его удивительное качество – два полюса: с одной стороны – сложность и непредсказуемость, с другой – умение влюбляться в артиста, с которым он работает. Это качество давало ему возможность, создавая такой маленький коллектив – танцовщик, балерина, хореограф, творить свои незабываемые балеты. В период нашей совместной работы он рассказывал, как ценил Нуреева. Говорил, что именно Нуреев – тот редкий гений, который готов танцевать триста шестьдесят пять дней в году, и единственный из великих танцовщиков, который может танцевать прямо с самолета, потому что он «живет для танца и танцем».

Он обожал Майю Плисецкую и много ставил для нее. Будучи влюбленным в артиста, он ставил что-то новое или щедро готов был дарить свои прежние работы. Мне было очень приятно, когда он говорил: «Вы должны станцевать мою Лулу». Я была признательна Ролану Пети за такой шаг в мою сторону и воспринимала это как очень щедрый жест, потому что знаю по себе: когда счастливо работаешь с кем-то и работа заканчивается, то этого всегда мало – хочется продолжить и сделать что-то еще. И, конечно, он был невероятно влюблен в Николая Цискаридзе, когда мы работали над «Пиковой дамой»: он восхищался его техникой, любовался его фигурой, любя подсмеивался над ним и абсолютно его обожал.

Балет «Пиковая дама», который стал безусловной удачей для труппы Большого театра и который сам хореограф считал одним из самых лучших своих спектаклей, стал особым и знаковым и в моей жизни.

Когда Пети поставил на сцене Большого театра балет «Пиковая дама», ему было семьдесят семь лет. Удивительно, что в эту воду он вошел не в первый раз: в семидесятых годах прошлого века он уже ставил этот балет для Михаила Барышникова. Мэтр считал балет неудачным и обвинял в этом Барышникова, который говорил, что не согласен танцевать никаких дуэтов с Графиней. Любопытно, что в девяностых годах, когда мой брат Андрис работал в труппе Мариинского театра, Ролан Пети вел переговоры с Олегом Виноградовым о постановке версии балета «Пиковая дама» для Андриса Лиепы и Майи Плисецкой. Тогда этому не суждено было сбыться.

И вот – третья попытка: Ролан Пети в 2000 году приезжает в Большой театр, чтобы ставить новую версию балета «Пиковая дама» для Николая Цискаридзе. И для этой версии гениальным своим чутьем он выбирает музыку Шестой симфонии Петра Ильича Чайковского. Этим были очень недовольны многие

музыканты, справедливо полагая, что Шестая симфония занимает особое место не только в творчестве Чайковского, но и в мировой музыке. Но гений Ролана Пети, не позволявший перейти грань вкуса, подсказал ему, что это правильное решение. Размышляя о том, как Пети объединил Пушкина и Чайковского, я поражаюсь его удивительному прозрению, потому что именно эта музыка в сочетании с пушкинской темой дала невероятную глубину спектаклю. И даже поменяв части симфонии, он не погрешил ни перед великим композитором, ни перед великим поэтом и писателем, потому что своим чутьем он создал абсолютно пушкинскую атмосферу.

Особенно удивительно его умение владеть паузой: когда в музыке самая сильная кульминация и станцевать ее невозможно, потому что движение уступает музыке, – хореограф это движение останавливает, делает паузу, и тогда музыка договаривает все остальное. Это умение присуще только абсолютным гениям.

Я хорошо помню приход Пети в театр в 2000 году, когда он приехал на постановку. Сидя в главном буфете Большого театра, который по утрам открыт для артистов, я увидела, как через служебный подъезд заходит Ролан Пети, а за ним идет его свита. Тогда я даже не подозревала, что очень скоро войду в балетный зал, чтобы репетировать с ним его новую постановку. Работа с Николаем Цискаридзе тогда уже началась, а исполнительницы роли Графини все еще не было. Пети говорил, что ему нужна балерина, как Майя Плисецкая, только моложе. А Николай предложил хореографу пригласить на репетицию Илзе Лиепа.

Так или иначе, в один из дней я пришла в балетный зал, где шла работа над спектаклем «Пиковая дама» с Николаем Цискаридзе. Помню наставления моей мамы – драматической актрисы Маргариты Жигуновой-Лиепы: «Когда начинаешь новую работу – не надо ничего доказывать, надо просто понять, что от тебя хотят». Поэтому я была спокойна и говорила себе, что никому ничего доказать не смогу, надо просто понять, что от меня хочет Ролан Пети. Я задала ему первые вопросы: «В какой обуви я танцую? Как я выгляжу?» На плечах у меня был теплый большой платок. Пети попросил разрешения взять мой платок, чтобы показать мой выход. Он набросил его на плечи, завернулся… плечи немного взлетели вверх… появился невероятно наполненный взгляд… глаза немножко прищурились, и он стал делать медленные шаги вперед. Не могу описать, как много он сказал мне этими шагами. Сразу стала понятна вся глубина того, что он хотел вложить в эту партию. С одной стороны – мы работали очень любовно, а с другой – первые репетиции для меня были мучительны. Хотя я сразу поняла, что

он ставит очень большую задачу для исполнительницы партии Графини, у меня совершенно не было танцевальной лексики, и это обескураживало. На помощь пришел мой брат Андрис. Я сказала ему, что у меня нет хореографии – я просто переступаю с места на место, и он дал мне совет: «А ты, пока он работает с Колей, стой рядом и делай свои балетные куски из других спектаклей». Что я и сделала: пока Пети работал с Николаем, я стояла в уголочке и как бы для себя репетировала некоторые эффектные танцевальные комбинации, которые для меня в разные годы ставила моя подруга – замечательный хореограф Вероника Смирнова. Пети делал вид, что этого не замечает, хотя он прекрасно все видел. Зато ко мне подходили его ассистенты – они интересовались, что я делаю, и говорили, как это интересно. Я отвечала, что просто пробую, мой будущий номер. Совет брата оказался очень ценен: наблюдая за мной, Пети понял, что можно дать мне свободу. Незаметно я стала сама предлагать ему расширение тех скупых движений, которые он придумал для моей героини. Поначалу хореограф делал вид, будто вообще не обращает на это внимания, но очень четко говорил: «Вот это уберите. Это оставьте. Вот здесь – так. А здесь – по-другому». Он очень тонко направлял меня в моем творчестве.

За плечами наших французских коллег уже была работа с Роланом Пети, мы встречались с ними на гала Ролана Пети в Японии, или на уникальном проекте «Ролан Пети рассказывает», который Пети привез в Москву и в котором мы с Николаем Цискаридзе участвовали. Они с убежденностью спрашивали нас:

– Наверное, вы ужасно работали с Пети, он же невыносимый?

– Нет, – отвечали мы, – мы работали потрясающе! Мы работали в большой любви.

И это правда. Однажды Пети сказал мне:

– У вас тут есть небольшой выход, но это ерунда – вы просто выходите и снимаете пеньюар.

– Да, но я должна понять, как я выхожу и как я снимаю этот пеньюар.

– Пожалуйста! – Пети был в хорошем настроении и попросил поставить музыку моего выхода.

Он показал мой выход, потом сделал паузу и сказал:

– О, тут еще есть музыка! Хорошо, встаньте в арабеск… Нет, не надо вставать в арабеск.

Я включилась в его игру и сказала:

– Пожалуйста, оставьте арабеск, это прекрасно!

– Вам хочется арабеск? – сказал он. – И пожалуйста! Делайте арабеск.

Вот так шла работа. Потом он сказал:

– О, есть еще музыка?

Потом еще музыка, потом еще…

Так родился один из самых дорогих для меня фрагментов роли, где появляется совсем другая Графиня. Он дал мне понять, что ничего бытового в этой роли и в этом балете быть не должно, потому что его персонажи существуют над реальностью. Именно это существование над реальностью дает возможность исполнителям главных партий говорить о чем угодно. Это большое счастье и большая редкость, когда на сцене балетный артист (а он всегда зависим) получает хореографию, в которой он может высказываться. И это счастье досталось нам с Николаем, как один из самых больших даров на всю нашу творческую жизнь.

Думаю, что у каждого произведения, как и у каждого человека, есть некий промыслительный путь, и у меня глубокая уверенность – «что творчество совершается в сердце и на небесах». Пети работал невероятно интересно, и я ловила себя на мысли, что с одной стороны – участвую в процессе, а с другой – наблюдаю за этим со стороны. Мне всегда любопытно было наблюдать, как разные хореографы воплощают свой замысел в движениях. Кто-то приходит с готовым текстом, как Джиллиан Линн – известный английский хореограф, которая работала со многими звездами балета и ставила танцы в знаменитых мюзиклах «Кошки» и «Фантом». Во время нашей работы она просто попросила меня пробежать по залу и показала мне траекторию. Не показав своего удивления, я пробежала, а потом поняла: она сначала хочет увидеть рисунок передвижения персонажа по сцене, а после наполнить его движением.

И вот – Ролан Пети. Ему семьдесят семь лет, он абсолютно молод, искрометен, полон чувства юмора – они перебрасываются шутками с Николаем Цискаридзе на французском, смеются. И в то же время Пети очень серьезен. Он слегка намечает движения, которые предлагает танцовщику, его тут же подхватывает ассистент и показывает это движение физически. Хореограф смотрит, поправляет. Но самое удивительное: когда показанная комбинация объединяется с музыкой – становится понятно, что она стопроцентно музыкальна! Уникально, как внутри него звучит музыка! Сам Пети признался, что никогда не знает, что будет происходить на репетиции, какую он придумает комбинацию или поддержку. Все рождается в атмосфере, все рождается сиюминутно. Так же гениально он подошел к созданию внешнего образа моего персонажа. Когда мы репетировали, в мастерских Большого театра уже шились очень красивые и массивные костюмы итальянской художницы Луизы Спинателли. Удивительным образом судьба свела нас заочно. На своем первом

творческом вечере я танцевала дуэт английского хореографа Уэйна Иглинга «Павана» на музыку Равеля, который он поставил для себя и итальянской балерины Карлы Фраччи, и потом подарил мне. Чтобы сшить костюм для этого дуэта, я ориентировалась на видеозапись с танцем Карлы Фраччи. Как оказалось, Карла Фраччи танцевала в костюме художницы Луизы Спинателли, которая стала автором моих костюмов в балете «Пиковая дама». Когда это заочное знакомство обнаружилось в наших разговорах, она спросила: «А у вас была золотая тесьма на талии?» – «Да». – «Это не я рисовала. Это Карла придумала…»

На репетиции к Ролану Пети я приходила в черном купальнике с высоким горлом, трикотажной длинной юбке и в мягких танцевальных полуботиночках. Хотя на первой репетиции Пети сказал, что у меня обязательно должны быть атласные ленты: пусть мягкие туфли, но обязательно с лентами, которые обертываются вокруг ножки балерины. В один из дней Луиза Спинателли пришла к нам на репетицию и села рядом с хореографом. На коленях у художницы лежал чистый лист бумаги. Пети показал на меня и сказал:

– Видишь, она в черном купальнике, ей идет черный цвет – сделай ей черный костюм. Видишь, она в трикотажной юбке, ей идет эта юбка – сделай ей такую юбку.

К концу репетиции я увидела дивный, простой, но совершенно гениальный рисунок художницы. И спросила Пети:

– А что же мне делать с обувью?

– У вас прекрасная обувь, – ответил он, – танцуйте так.

Это умение гения разворачиваться в другую сторону, останавливая выбор на лучшем варианте, присуще Ролану Пети абсолютно. Спектакль придуман – гениально: и появление персонажей бала – фигуры появляются из-за колонн – просто и неожиданно, и два бала – белый и красный. Ведь придуман «образ» бала, «образ» игорного дома – и это намного обобщеннее и интереснее, чем ставить просто сцену бала. Танцуя в этом спектакле, я не переставала удивляться ему и смотреть со стороны – как это здорово сделано!

Балет «Пиковая дама» стал успехом не только хореографа и не только исполнителей. Конечно, приятно и ценно то, что он был отмечен многими премиями – и премией «Золотая маска», и Государственной премией. Но самое главное – балет «Пиковая дама» стал абсолютным успехом труппы Большого театра, потому что этот спектакль был поставлен гением хореографии для этой труппы, труппы Большого театра!

Очень жаль, что этот балет практически не участвовал в гастролях Большого театра. Мы танцевали его в Париже на

юбилее Ролана Пети, и это было особое событие: возвращение Николая Цискаридзе на сцену после тяжелейшей травмы и триумф Ролана Пети; и в Лондоне – с огромным успехом!

Мое восхищение этим спектаклем встает в один ряд с непрекращающимся восхищением всем творчеством гения балетного театра – Роланом Пети. И мой глубокий поклон памяти Ролана Пети, памяти выдающегося хореографа, который сделал такой невероятный подарок для нас – русских танцовщиков – Николая Цискаридзе и Илзе Лиепа.

Золотой век Большого балета

Майя Плисецкая и Родион Щедрин

В нашей балетной актерской семье часто смотрели разные балеты Большого театра в исполнении не только нашего отца, но и других танцовщиков. Но так случилось, что первый раз Майю Плисецкую в ее авторских вечерах, которые включали в себя Кармен-сюиту, и «Гибель розы», я увидела достаточно поздно, в тринадцать лет. Этот вечер был совершенно незабываемым! Я помню все: как сидела очень близко к сцене в актерской ложе «Б», какое невероятное впечатление я получила от глаз этой восхитительной актрисы и грандиозной балерины. Выросшая на спектаклях отца и, казалось бы, привыкшая к гениальным актерским проявлениям на сцене, я была потрясена тем, как женщина-актриса может владеть зрительным залом, быть немыслимо интересной и заставить вас забыть о том, что вы на балетном спектакле, потому что «танцевание» уходило на второй план. Это был разговор, это была роль, это было грандиозное впечатление, и самое яркое – ее глаза!

Но мне хочется рассказать о любви, об удивительном союзе двух людей – Майи Плисецкой и Родиона Щедрина, балерины и композитора, двух талантливейших людей. О союзе, который дал музыкальному миру несколько балетных шедевров. Да, балет эфемерен, но музыка, которая родилась в любви композитора к балерине, остается навсегда. Кто-то сказал, что трудно проследить путь орла в небе, и трудно понять путь мужчины к женщине.

Они познакомились в 1955 году в салоне Лили Брик, потом еще несколько раз виделись, конечно, были друг другу интересны. Потом Плисецкая попросила Щедрина сделать для нее партитуру музыки из фильма «Огни большого города» – у нее была идея станцевать номер с мыслью о Чаплине. Он исполнил просьбу, но эта постановка так и не случилась. Потом были еще встречи, ее выступление в балете «Спартак» Якобсона, после которого он звонил и выражал свои восторги. Потом в Большом театре начали ставить балет «Конек-Горбунок», и именно тогда Плисецкая пригласила Щедрина посмотреть балетный класс. Как сама она рассказывала, она не сомневалась, что в классе будет выглядеть очень экстравагантно и произведет на него впечатление, к тому же у нее был очень редкий и модный в то время иностранный купальник, облегающий фигуру.

Спектакль «Конек-Горбунок», поставленный Александром Радунским, много лет не сходил со сцены Большого театра. По словам Щедрина, это спектакль, где композитор поймал в свои

сети волшебную царь-девицу Майю Плисецкую и до сих пор держит ее в руках. На партитуре спектакля надпись: «Майе Плисецкой». Следующие спектакли и партитуры также носят посвящение Майе Плисецкой: «Анна Каренина» – «Майе Плисецкой – неизменно», «Чайка» – «Майе Плисецкой – всегда», «Дама с собачкой» – «Майе Плисецкой – вечно».

1967 год: Плисецкой перетанцован весь классический репертуар, а в душе – жажда и огромная энергия делать что-то новое. Ей дан удивительный дар долгожительства на сцене. Но должна быть еще и огромная энергия, энергия творчества, должна быть огромная внутренняя смелость, чтобы быть лидером, объединяющим вокруг себя людей, и человеком, который может пробивать идею, доводить ее до конца.

1967 год… Нельзя забывать, что это была совсем другая страна, другие условия жизни. Плисецкая совершенно случайно приходит на спектакль гастролирующей труппы кубинского балета, где идет спектакль Альберта Алонсо. С первого мгновения она понимает, что это ее хореограф. А образ Кармен уже давно волновал ее, и о музыке для этого спектакля она говорила и с Дмитрием Шостаковичем, встречаясь с ним на отдыхе, и с Арамом Хачатуряном. Никто не решился взяться за эту тему. Шостакович сказал, что после Бизе браться за это уже и не стоит, Хачатурян тоже отказался. А тема волновала, творческий импульс не давал покоя большому художнику… И вот, как идея притягивает обстоятельства и людей для их реализации, так нашелся и хореограф – Альберто Алонсо. Все случилось очень быстро: она кинулась за кулисы, он сразу понял, что тема ему очень нравится, они предварительно договорились. Да, он улетел на Кубу, но дальше заработал тот ее удивительный неуемный механизм, который пробивал потом пути к каждому новому балету, созданному специально для Плисецкой, – интереснейший для публики и для балерины репертуар, которым она жила многие-многие годы на сцене. Именно этот, ее собственный, репертуар дал ей такую долгую жизнь в балете.

Итак, «Кармен» пробивалась тяжело, в совершенно других условиях жизни, где царила вездесущая власть Министерства культуры, партийных организаций и многих-многих чиновников. Часто в воспоминаниях моего отца и людей этого звездного поколения всплывает имя министра культуры Екатерины Фурцевой. Вспоминают по-разному, но все-таки творческие люди в большей степени говорят о том, что она очень много сделала хорошего. Она была человеком противоречивым, сложным, но часто помогала и прикрывала собой талантливых людей, становилась трамплином для того, чтобы на сцену смогли

пробиться необычные спектакли и проекты, особенно на сцену Большого театра. Так Плисецкая получила поддержку Фурцевой. Возможно, в начале истории с «Кармен» это было нетрудно, потому что Кубу и СССР связывала дружба. Очень быстро был организован приезд Алонсо в Москву: он приехал из солнечной Кубы в один из зимних дней, совершенно не готовый к московским морозам. Он приехал – и что? Нет музыки. Готовы исполнители, все готово, но музыки нет! Что делать? Естественно, Плисецкая обращается к Щедрину, который отвечает: «Ставьте на музыку оперы». Они идут в балетный зал и начинают работу с дуэта Тореадора и Кармен. Вечером Плисецкая рассказывает Щедрину о работе, он смотрит на те движения, которые показывает балерина на кухне, и ему это кажется интересным. «Ну, хорошо, – соглашается он, – завтра я напишу вам музыку». Так, от фрагмента балета к фрагменту, от одного эпизода к другому, Щедрин, помогая, делает транскрипцию, пишет под «ноги», под каждый дуэт, он готовит музыкальные фрагменты каждый день. Только на прогоне, когда оркестр первый раз сыграл музыку от начала до конца, все участники спектакля поняли, что это грандиозно. Оркестранты были очень воодушевлены: к тому времени жанр музыкальной транскрипции был подзабыт. Это сейчас забавно вспоминать, как создавалась музыка для этого спектакля, потому что музыка Бизе – Щедрина «Кармен-сюита» стала хитом, и нет, наверное, оркестра, который не исполнял бы это произведение. Но Плисецкой пришлось выдержать еще тяжелый бой за этот спектакль, потому что комиссия была возмущена эротикой, которую они увидели в хореографии Алонсо, и абсолютно непривычным зрелищем. Государственная комиссия вынесла вердикт: это большая неудача, спектакль «сырой», сплошная эротика, к тому же музыка оперы изуродована. Во многом ситуацию спас Шостакович: он позвонил в Министерство культуры и выразил свое восторженное мнение о спектакле. Плисецкая потом еще долго воевала за «Кармен». Да и московская публика привыкла к этому спектаклю не сразу. Но в результате Плисецкая станцевала «Кармен-сюиту» около трехсот пятидесяти раз, а в Большом театре – сто тридцать два. Ее последняя «Кармен» прошла в 1990 году в Тайване с испанской труппой. Плисецкая считала, что это был ее лучший спектакль.

Идея балета «Анна Каренина» была рождена самой жизнью. Плисецкая блистательно играла роль Бетти Тверской в фильме «Анна Каренина» режиссера Зархи с Татьяной Самойловой в главной роли. Музыку к фильму писал Родион Щедрин, и в разговорах Плисецкой и Самойловой возникали мысли, почему бы не сделать Каренину на балетной сцене. Скорее всего, музыка

Щедрина была тем мостиком, по которому балерине очень хотелось пройти. Когда эта мысль созрела, встал вопрос о поиске хореографа. И опять обстоятельства жизни подвинули Плисецкую к правильному решению: для «Анны Карениной» не нашлось хореографа, все, к кому Майя Михайловна обращалась, отказывались, и тогда она принимает решение ставить спектакль сама. Но на одной из дружеских встреч с режиссером Валентином Плучеком она получает прекрасные советы-подсказки. Во-первых, пригласить других хореографов, чтобы они помогали делать массовые сцены, потому что одной будет очень трудно. Во-вторых, подключается замечательный театральный режиссер Борис Александрович Львов-Анохин и занимается драматургией спектакля. Художником становится Валерий Левенталь, и собирается интереснейший состав исполнителей: Вронский – Марис Лиепа, Каренин – Николай Фадеечев и Владимир Тихонов, Бетти Тверская – Алла Богуславская, в роли Мужика – станционного смотрителя – выступает Юрий Владимиров, Кити – Нина Сорокина. Совершенно звездный состав исполнителей, как бы сказали мы сегодня. Тогда они себя звездами не называли. А дальше – опять путь пробивания, борьбы за жизнь спектакля.

В Бетховенском зале Большого театра состоялось представление идеи балета. Творческая группа подготовилась очень хорошо: Борис Александрович Львов-Анохин рассказывал об идее спектакля, потом за рояль сел Родион Щедрин и сыграл весь балет от начала до конца. Музыканты приняли идею восторженно, очень помогла певица Ирина Архипова – она имела вес в театральных кругах. Спектакль был принят к постановке, Плисецкая начала ставить сама. Конечно, у каждого артиста балета случаются хореографические пробы: иногда надо сделать небольшой номер, а не к кому обратиться, и тогда артист балета экспериментирует. Но браться за балет – это огромная ответственность и огромная смелость! Плисецкая начинает ставить балет со своих сольных номеров. В помощь она приглашает супружескую пару – хореографов Наталью Рыженко и Владимира Смирнова-Голованова, они помогают ставить массовые сцены. Так, шаг за шагом, создается спектакль «Анна Каренина». Художник Валерий Левенталь предложил, на мой взгляд, совершенно грандиозные решения: чудные костюмы, в которых был и стиль, и доля импрессионизма, будто они сошли с полотен Ренуара, потрясающее решение сцены скачек.

Балет «Анна Каренина» сложился, и не случайно он потом кочевал по многим сценам мира, потому что балет был очень-очень хорошим. В литовском театре оперы и балета пересказывают забавный случай, который произошел на

генеральной репетиции этого спектакля: Майю Плисецкую пригласили исполнить премьеру, но на генеральной репетиции дирижер взял темп, неудобный для балерины, и когда Плисецкая попросила откорректировать темп, дирижер ответил: «Но здесь так написано у композитора». Плисецкая сделала паузу и сказала: «Вы забываете, что это написано для меня».

За «Анну Каренину» Плисецкая воевала не меньше, а может, и больше, чем за «Кармен-сюиту». Ее так же закрывали, так же не было никакой надежды, что спектакль дойдет до премьеры. Но энергии Плисецкой и Щедрина хватило на то, чтобы ходить по кабинетам, доказывать, убеждать, упрашивать. Находились люди, которые помогали. Наверное, их все-таки вела судьба: то, что должно состояться – не может не состояться. Однажды, когда уже не осталось надежды, что спектакль разрешат показать первый раз зрителям, раздался звонок и голос сообщил, что в Большом театре появилась афиша о первом представлении балета «Анна Каренина». Плисецкая и Щедрин бросились в театр, они не верили своим глазам: афиша действительно появилась. И только тогда они поняли, что все получилось. Именно в этом балете Майи Плисецкой и Родиона Щедрина впервые на балетной сцене затанцевали герои Льва Толстого. Это был очень удачный хореографический и режиссерский эксперимент. Костюмы для Плисецкой в роли Анны Карениной сделал выдающийся кутюрье Пьер Карден. Он будет делать костюмы Плисецкой для всех ее последующих спектаклей: балета «Чайка», балета «Дама с собачкой». А для балета «Анна Каренина» он сделал серию грандиозных костюмов: они не просто красивы и передают эпоху – Карден, как тонкий художник, чувствует сцену, чувствует ткань. Как на сцене, так и в жизни Карден всегда одевал Плисецкую грандиозно.

В балете «Чайка» Майя Плисецкая уже смело выступила в роли хореографа, и опять впервые на балетной сцене затанцевали герои Чехова. Балет «Чайка» появился на сцене Большого театра в 1980 году, а в 1985-м – новая премьера – балет-дуэт «Дама с собачкой». Опять Чехов, и это действительно балет-дуэт: он состоит из пяти дуэтов. Удивительно, что премьера прошла 20 ноября – в юбилей Майи Плисецкой, ей исполнилось шестьдесят лет. Как сама Плисецкая говорила – обычно в этом возрасте балерины сидят в Царской ложе и принимают поздравления и выступления молодых артистов, которые адресуются в их сторону. А она в этот вечер станцевала балет «Кармен-сюита» и премьеру балета «Дама с собачкой», где ее партнером был Борис Ефимов. За день до спектакля раздался звонок в дверь: ей принесли заветную коробку от Пьера Кардена с костюмом,

который трансформировался и приобретал совершенно иное звучание от того, что менялись аксессуары. Костюм – это часть образа героя на сцене, и Карден остался ее другом. На поклонах в этот вечер Щедрин сказал Плисецкой: «Эта музыка – тебе подарок ко дню рождения, не кольцо же с бриллиантом тебе дарить».

Последний музыкальный подарок Щедрина – музыка к балету «Безумная из Шайо». Премьера прошла в Париже в 1992 году и в Москве. Это была идея Пьера Кардена. Плисецкая, как всегда, на высоте, в полной тишине жили ее руки, все тело, а глаза о чем-то молят, зовут, любят и негодуют. В абсолютной тишине уходя в темноту, сопротивляясь тьме и продолжая жить в ней, Плисецкая заканчивает свой спектакль.

Балеты Родиона Щедрина, созданные для Майи Плисецкой, очень разные, но каждый из них – это объяснение в любви и его подарок ей. В каждом из них она подолгу танцевала. «Конек-Горбунок» и «Анна Каренина» до сих пор появляются в афишах разных театров, и каждый раз на партитурах, за которые берутся театры, стоят те самые надписи: «Майе Плисецкой», «Майе Плисецкой – неизменно», «Майе Плисецкой – всегда», «Майе Плисецкой – вечно».

Екатерина Максимова и Владимир Васильев

В нашей семье они всегда Катя и Володя. Мы говорили: «Отец сегодня танцует с Катей». Или: «Мы идем смотреть Володю в «Жизели». И не было в этом ни тени фамильярности. А звучало для нас любовно, тепло и очень интимно. Как будто они наши.

И вся эта близость из детства. Сочинская галька санатория «Актер» разогрета солнцем. Вот Володя берет Катю на руки и несет. Так он делает каждый раз, когда Катя хочет купаться. Мне, наверное, одиннадцать лет. Я смотрю и замечаю – так никто не делает, только Володя.

Отец подкидывает меня Володе – учиться нырять с пирса вниз головой – я трусиха. А потом Кате – повторять за ней ее гимнастику. Я повторяю. Сажусь на шпагат. Наверное, я ей мешаю. Но она всегда ровная. И от себя не отвлекается и меня замечает. «Тебе бы надо заниматься с Володей». – «Почему?» – «Потому, что он бы увлекся, потом ему бы это быстро надоело, и ты бы гуляла…» Занимаемся…

Не могу оторвать глаз от Катиных стоп – невиданной красоты. Прихожу в номер и засовываю ступни в щель диванчика. Может, у меня когда-нибудь получится так же красиво тянуть пальцы?

Сколько бы ни было потом в жизни пересечений с Катей или Володей – они все памятны… Потрясение после «Ромео и Юлии» в постановке Бежара… Мы с Андрисом вышли из театра и добрели до дома, не произнеся ни слова. Боясь разрушить волшебство. Или чудесные возможности потоптаться рядом с Володей, когда мы фантазируем что-то для вечера Марии Каллас или мистерии в белом зале Пушкинского музея. Просто подышать его воздухом, умилиться маленькой дырочке на манжете дорогого свитера, захватить забытое им на рояле чеховское пенсне.

Наверное, ни один дуэт в истории балетного мира не был таким прочным и беспримерно долгим. А сложился он еще в школе: все началось в 1949 году, когда Катя увидела Володю на вступительных экзаменах в хореографическое училище. Они оказались в одном классе. Хотя маленькая Катюша в детстве мечтала стать совсем не балериной, она хотела стать водителем трамвая. Она была способной девочкой, ее сразу приняли в училище, и вагоновожатой из Кати не получилось.

Екатерина Максимова была одной из последних и любимейших учениц Елизаветы Павловны Гердт. Она пестовала

ее, очень ею увлекалась, видя в будущем прекрасную балерину, и не ошиблась в этом. Поэтому, когда Катя пришла в Большой театр, она сразу стала танцевать сольные партии, а Володе пришлось до Кати дотягиваться. Как сам он говорил, ему нужно было обязательно доказать ей, что он не только не уступает, а что он – лучше. Может быть, это соревнование, на котором был замешен их дуэт, стало той прочной основой, которая дала им возможность столько лет неразрывно быть вместе.

Мой отец, Марис Лиепа, иногда, вздыхая, говорил: «Как же им везет, что они вдвоем!» И я понимаю, что он вкладывал в это: он знал, что в профессии, в театре приходится преодолевать столько препятствий, столько преград, и жизненное содружество, которое переносится и на сцену, – это опора, и отец по-хорошему этому завидовал. И уникальность этого дуэта не могли не оценить многие хореографы. В самом начале их пути на них «ставил» знаменитый хореограф Касьян Голейзовский: для Володи – миниатюру «Нарцисс», для Кати – знаменитую «Мазурку». А Юрий Григорович поставил для этой уникальной пары «Щелкунчик». Они были первыми исполнителями в Москве балета «Каменный цветок», а в знаменитом «Спартаке» их дуэт неподражаем. На них ставили Наталья Касаткина и Владимир Василев, Дмитрий Брянцев, Морис Бежар, Ролан Пети, Пьер Лакотт. При этом каждый из них много танцевал и с другими партнерами. Вспоминается блистательный спектакль «Конек-Горбунок», где Васильев танцует с Майей Плисецкой. Екатерина Сергеевна много танцевала с моим отцом, Марисом Лиепой. Именно его она просила быть ее партнером, когда она вводилась в «Лебединое озеро». Как она сама рассказывала, она не ошиблась, потому что вводить балерину в спектакль всегда очень не просто: ты уже знаешь партию, а тебе нужно много-много раз повторять одно и то же. И здесь мой отец был для нее благодатным другом, потому что очень любил репетировать и был блистательным партнером. Именно его Владимир Васильев выбрал в партнеры Екатерине Сергеевне, когда он сам ставил в Большом театре балет «Эти чарующие звуки». Для фильма о моем отце Екатерина Сергеевна очень забавно рассказывала, как с Марисом они занимались концертной деятельностью. Поскольку Володя поначалу отказался принимать в этом участие, Екатерина Сергеевна пригласила в партнеры моего отца. Они ездили из одного зала в другой, танцевали адажио из «Лебединого озера», «Мелодию» Глюка и другие номера, но машина была только у Васильева, и его просили поработать шофером. Знаменитый и любимый всеми администратор Михаил Лахман организовывал эти концерты, и по времени все было распланировано: из

Колонного зала – в Зал Чайковского, оттуда – в Концертный зал «Россия», потом в Дом ученых, и так за вечер несколько концертов они успевали сделать. И когда они приезжали, Лахман говорил: «Так, актеры – сюда, шофера – покормить!» А через несколько дней Володя сказал: «А что это я? Вечер все равно теряю, вы деньги зарабатываете, а я – что? Нет, я тоже буду танцевать!» Так он заменил моего отца в дуэте с Максимовой.

Ее очаровательная маленькая фигурка, казалось, представляет собой идеал того, как должна выглядеть классическая балерина. Это было по-настоящему «золотое сечение»: точеные ноги, которые стали каким-то абсолютом балетных ног, фирменная «максимовская» челка как будто завершала этот облик. Сколько бы ей ни было лет – всегда на сцене она была юной, легкой, но с железным стержнем характера, умением преодолевать сложности внутри.

Дуэт Максимова – Васильев: удивительно, какие же они были разные! Она – сдержанная, собранная, всегда в себе, Володя – взрывной, увлекающийся. Этой паре невероятно повезло, несмотря на то что их взлет, расцвет их карьеры пришелся на время, когда искусство жило за закрытым занавесом: любые поездки за рубеж контролировались, и для артиста балета работать с западным хореографом казалось несбыточной мечтой, но это не коснулось дуэта Максимовой и Васильева, потому что им посчастливилось работать и с Морисом Бежаром, и с Роланом Пети, которые делали постановки специально для них.

Благодаря отцу мы с Андрисом видели многие спектакли. Какое это было счастье! Мы сидели в ложе бенуара с левой стороны, и вот открывается занавес, пустая сцена, и две фигуры в белых комбинезонах – «Ромео и Юлия». Может быть, этот дуэт, как ничто более в моем сознании, характеризует идеальность совпадения двух танцовщиков. Они совпадали, как механизмы, которые идеально подходят к каждым маленьким изгибам тела. Думаю, что перетанцевать их в этом дуэте совершенно невозможно, и не только потому, что они идеально смотрелись вместе и что это идеально точно было поставлено под их темпераменты, под их данные. За этим образом у каждого из них была такая глубина собственной жизни, такая глубина переживания, что последнее откровенное движение, когда лежащую балерину в последнюю секунду накрывает своим телом танцовщик, было феноменально! Это незабываемое, одно из самых ярких впечатлений в моей жизни, которое связано с этим дуэтом. Думаю, что я не одинока, и этот звездный дуэт много раз заставлял публику переживать такие эмоции, которые я переживала тогда и навсегда сохранила в своем сердце. Два эти

имени неразделимы – Катя и Володя.

Владимир Васильев очень интересно проявлял себя как хореограф. Многое сделал и для Кати: он продлил ее сценическую жизнь. Ее актерский дар с годами, с опытом, раскрывался все больше и неожиданнее: как почки на дереве открываются одна за другой, вот так неожиданно для всех раскрывалась Максимова в новых работах. Она стала как раз той актрисой, которая начала стирать грани амплуа. Как в драматическом театре может быть актриса, которой больше удается трагическая роль или комедийная, в балетном театре тоже есть свои амплуа. Максимова по своей хрупкости и миловидности, казалось бы, должна была сторониться трагических ноток в творчестве, но она удивительно масштабно раскрывалась в каждой новой сценической или киноработе, и Катин роман с кино был долгим и счастливым.

В первом фильме-балете «Галатея» Катя снималась вместе с моим отцом. Идея фильма принадлежала Александру Аркадьевичу Белинскому, режиссеру из Ленинграда. К тому времени он снял уже не один фильм, и телеспектакли. Сам он был человеком абсолютно театральным, племянником знаменитого эстрадного артиста Александра Семеновича Менакера. Любовью Белинского стало телевидение, куда его позвали как режиссера вести трансляции или записи драматических спектаклей. Тогда их снимали много и много показывали. Но в какой-то момент Белинский понимает, что для телевидения нужно специально делать кинопостановки, что спектакли проигрывают, если их просто снимать и переносить на экран. Он пробует снимать балет: балет он любил с детства и прекрасно разбирался в нем.

С Катей и Володей он познакомился в Доме отдыха в Щелыково. Познакомились и подружились на всю жизнь. Белинский был поклонником, другом семьи, и мысль сделать что-то для Максимовой, наверное, была естественной. И тогда возникла идея спектакля по мотивам пьесы Бернарда Шоу «Пигмалион» и мюзикла «Моя прекрасная леди». Фильм наполнен дивной музыкой композитора Лоу, только в пьесе профессор Хиггинс обучает Элизу чистому произношению английского языка, без которого нельзя появиться в высшем свете, а в балете профессор Хиггинс будет обучать Элизу умению танцевать. Но замысел от реализации отделяло тогда одно обстоятельство. Идея замечательная, сценарий готов, но – не было хореографа, а балет без этого не состоится. Поиск хореографа занял десять лет! Что такое десять лет для балерины – это половина ее творческой жизни. Но Максимова ждала… И однажды, на концерте в

Кировском театре Белинский увидел номера, которые поставил молодой хореограф Дмитрий Брянцев – вопрос был решен…

Осенью 1977 года на «Ленфильме» начались съемки. Процесс был невероятно тяжелым: денег не было абсолютно, ничего не было – ни декораций, ни техники, ни костюмов. Запуск в производство был посчитан как телепередача, а не как фильм. Костюмы шились из материалов, которые покупала сама Максимова. Знаменитый веер, который хранился в коллекции Максимовой и принадлежал раньше Вере Федоровне Комиссаржевской, прошел через всю картину. В этом фильме-балете сложился удивительный актерский ансамбль. Профессором Хиггинсом для Элизы – Максимовой стал мой отец Марис Лиепа. Идея пригласить его принадлежала Екатерине Сергеевне.

Катю камера любила: она была органична и киногенична, плюс талант перевоплощаться и играть. Максимова становилась такой, какой она хотела быть: красивой, смешной, трагичной, юной… любой. Белинский говорил о ней, что перед камерой у Максимовой – абсолютная раскованность, при команде «мотор» – она раскрепощается и делает все несравненно лучше, чем на репетиции.

Из рассказов отца я знаю, что вся команда работала над этим фильмом очень весело, задорно, с большим интересом. Много было смеха, импровизаций. Какая фантастическая Максимова в первой сцене, когда Элиза, цветочница, появляется под дождем среди разодетой после вечернего спектакля толпы! И там ее видит профессор Хиггинс, не слышит, как в драматическом спектакле, а именно видит ее нелепые движения, ее смешные прыжки, ее удивительную походку в башмаках на каблуках с пряжками, ее нелепую огромную шляпу и совершенно обворожительную улыбку. Столько фантазии, столько смелости для большой, классической балерины появиться в таком смешном образе, абсолютно не теряя обаяния. А наоборот, быть стопроцентно, неимоверно обаятельной и привлекательной, просто чудесной! Тем, кто не видел фильм «Галатея», очень советую посмотреть – он стоит того. Екатерина Максимова и Марис Лиепа сфантазировали во многом сцену балетного урока. Сам Брянцев будет вспоминать, что эту сцену он просто рассказал моему отцу и дал ему возможность самому ее вести: не обучать же Лиепу движениям у балетного станка. И действительно, когда смотришь – то и воспринимаешь это абсолютно сиюминутным, потому что зачастую балетные артисты «на руках» показывают движения. Это смотрится забавно и неожиданно, и в фильме в том числе, когда Лиепа – Хиггинс на руках объясняет

Максимовой – Элизе движения, которые она должна сделать ножкой. Максимова пытается это повторить, но так забавно и так комично! Это пародия на балетные занятия, но выполненная с таким талантом, с такой виртуозностью, что даже эту нелепость Максимова делает очень красиво. Сам хореограф рассказывал об этом так: «Марис и Катя относились ко мне, как к равному, хотя я недавно окончил ГИТИС и ставил лишь первый свой балет. Я даже совершенно забыл про то, что оба они – великие, прославленные и знаменитые во всем мире танцовщики и народные артисты СССР. Марис Эдуардович приходил на все репетиции, и, пока я ставил соло Максимовой, он ложился на скамейку около зеркала и спокойно засыпал. Но, как только нужно было репетировать какой-то дуэтный фрагмент, Лиепа тут же просыпался и мгновенно включался в работу, схватывая все буквально «на лету». А в сцене урока я полностью доверился Лиепе, ведь бессмысленно что-либо навязывать настоящему артисту. Я просто рассказал Марису Эдуардовичу, как представляю себе Хиггинса, а он сам прорисовал образ кистью великого мастера; когда Катя в очередной раз начинала объяснять мне, что сочиненное мною движение невозможно исполнить, он мне подмигивал: мол, ничего, потерпи, она ведь звезда, не волнуйся, сейчас я ее уговорю, и она все сделает. И действительно, он удивительно легко обо всем договаривался с Максимовой, причем никогда с ней не спорил и ничего не доказывал, часто превращая все в шутку».

Весь фильм был снят в рекордно короткие сроки, всего за три месяца, хотя тогда кино снимали годами. И успех был просто огромен!

Мой отец, Марис Лиепа, на этой работе подружится с Дмитрием Брянцевым, и эту дружбу передал нам с братом. Именно из этой дружбы вырос потом интерес хореографа к нашей семье. Я очень рада, что и в моей жизни была встреча с Дмитрием Брянцевым: я любила танцевать номер, который он поставил для меня на музыку Френсиса Лея – «История любви».

Недавно я пересмотрела фильм «Моя прекрасная леди» с очаровательной Одри Хепберн и еще раз подумала: удивительно, но Максимовой удалось не повторить Хепберн ни в чем, хотя и есть некая похожесть двух этих хрупких женщин с очаровательной челкой. Но повтора нет. Ни в чем, кроме обаятельного существования в роли Элизы Дулиттл.

Через два года после успеха «Галатеи» Александр Белинский снова зовет Максимову на съемочную площадку. На этот раз – в фильм-балет «Старое танго» и предлагает ей выступить в роли травести, то есть исполнить роль юноши.

Сюжет был взят Белинским из довоенного австрийского фильма «Петер» с известной венгерской актрисой Франческой Гааль, которую называли «Чаплин в юбке». И в балете «Старое танго» сюжетная линия закручивалась, как и в фильме, вокруг истории бедной девушки, которая для того, чтобы найти работу, вынуждена переодеться в мужской костюм. Работу она находит в доме некоего господина, и роль этого господина в балете «Старое танго» исполнил замечательный характерный танцовщик Большого театра Сергей Радченко. Катя в мужских брюках, мужских ботинках, в роли мальчика Петера была просто неотразима: ей удалось уловить чаплинскую интонацию и сделать юмор грустным. Брянцев заставлял Максимову делать немыслимые вещи – стоять на голове, кувыркаться, ползать… Но в фильм вошло не все из тех проб. Он ставил перед ней все новые и новые пластические задачи, и она – через «не могу», через «не хочу» – делала не только это, но еще и большее. За ней закрепилась прозвище «Мадам «Нет»: стоило что-то предложить, и она говорила: «Нет, это невозможно!». В фильм все-таки вошли комические трюки и акробатика. Ей пришлось освоить даже мужскую поддержку, потому что она исполняла мужскую роль и как партнер танцевала дуэт с балериной. Словом, это был еще один успех Максимовой-актрисы. Музыку для «Старого танго» в духе двадцатых-тридцатых годов написал композитор Тимур Коган.

Белинский давно хотел снять какой-нибудь балет по Чехову, и когда он услышал вальс композитора Гаврилина, он понял, что это балетная музыка, и в его сознании эта музыка соединилась с чеховской «Анной на шее». На этот раз балетмейстером стал Владимир Васильев, и вместе они были сорежиссерами. Музыку подбирали из разных произведений Гаврилина. Как ни странно, композитор сначала не был в восторге от того, что его музыка будет балетом. Он не очень благоволил к балетам, но его музыка балетом стала, и жизнь доказала, что эта музыка невероятно танцевальная.

Работу над «Анютой» начали в 1982 году на уже ставшем родным «Ленфильме». Заглавная роль стала для Кати особенной – этот спектакль потом пойдет на сцене Большого театра. Это тот редкий чудесный случай, когда за танцем слышатся слова: фильм-балет смотрится абсолютно как художественное произведение, и не нужно ничего объяснять, все становится понятно танцем, танец – средство выразительности. Эмблемой ее экранного образа и потом спектакля станет знаменитая гаврилинская «Тарантелла», которую Анюта танцует на балу, и Максимова в этом фрагменте совершенно незабываема: столько в

ней темперамента, женского очарования, огня и виртуозности. Успех картины был грандиозным, и успех спектакля будет очень большой. Сначала Васильев поставит этот спектакль в Италии, на сцене неаполитанского оперного театра Сан-Карло, а уже потом – в Большом театре. Но неизменно главную партию будет танцевать Максимова, а с ней – Васильев в роли отца. Так и стоят в глазах два этих замечательных артиста: как тонко сыграна Васильевым роль, столько трогательности и грусти, особенно в последней сцене, когда он держит за руки двух мальчиков и, уходя вглубь сцены, оборачивается и смотрит вдаль, на проехавшую и не заметившую его, ставшую блистательной Анюту.

В жизни танцующей актрисы Максимовой было немало встреч с великими киноактрисами, которые восторгались ее талантом, ее ролями. Ей аплодировала Джульетта Мазина, Анна Маньяни в потрясении целовала Катины руки, с Марлен Дитрих Максимова познакомилась на ужине в Париже и даже не могла предположить, что потом на балетной сцене она станцует роль, которая сделала Дитрих знаменитой – в «Голубом ангеле» хореографа Ролана Пети. Будет еще один незабываемый приход Максимовой и Васильева в кино, когда режиссер Франко Дзеффирелли пригласит их сняться в небольшом фрагменте – в дуэте «Испанский танец» на балу у Флоры в фильме-опере Травиата». Несмотря на то, что дуэт длится всего несколько минут, это незабываемо!

А еще Владимир Васильев поставил «Золушку» в Кремлевском балете, где сам выступил в роли Мачехи, а Максимова танцевала Золушку. Кстати, принцем был мой брат Андрис. Поначалу Екатерина Сергеевна была против: что же это, «мама» будет с «сыном», что ли, танцевать? Ее волновала разница в возрасте. Но когда они появились на сцене – это было изумительно! Она была абсолютно юна, грациозна и в полном балеринском блеске танцевала этот спектакль.

О дуэте Екатерины Максимовой и Владимира Васильева можно вспоминать бесконечно. Они прожили большую, долгую и наполненную жизнь в балете. Их путь был усыпан не только розами и овациями зрителей, но и большими человеческими испытаниями. Чего только стоило Екатерине Максимовой пережить сложнейшую травму спины, которую она получила во время репетиции, когда они готовили спектакль «Иван Грозный». Врачи не питали никакой надежды, что она сможет продолжить карьеру балерины, но железная воля, дисциплина и невероятная самоотверженность помогли ей восстановиться. Володя, конечно, был рядом, был самым большим другом и поддержкой в этот момент. Помню, когда я девочкой отдыхала в Сочи, Екатерина

Сергеевна восстанавливалась там после травмы. В нежности, которая до сих пор звучит в его голосе, когда он говорит о своей Кате, – тот стержень их отношений, который помог им вместе преодолеть испытания. А Володя, когда Катя из-за травмы не могла танцевать, ждал ее и не танцевал «Жизель» ни с одной балериной. И после такого тяжелого испытания Катя первый раз вышла на сцену именно в «Жизели», и он был рядом.

Какое счастье, что сохранилось много фильмов, которые запечатлели их танец, что есть уникальные документальные ленты, где можно слышать и видеть этих замечательных артистов. Кати уже нет с нами, но она по-прежнему вдохновляет Володю на его поэтическое творчество. По жизни он много писал ее, потому что ему был дан прекрасный дар художника. Они завоевали больше, чем многочисленные награды, которые имеют. Они завоевали народную любовь.

«Мне важно, – говорила Катя, – чтобы партнер не только крепко меня держал, но и смотрел в глаза. Он спрашивает, я – отвечаю. Чтобы мы передавали друг другу эмоции, наполняющие души. С Володей мы всегда вели на сцене диалог, понимали друг друга без слов. Танцуя вместе с детских лет, мы много друг от друга получили. В жизни было всякое – и споры, и ссоры, а на сцене мы стремились к гармонии, к слиянию, и это именно то, ради чего мы вместе выходили на сцену». А Володя словно вторит ей словами: «Самые прекрасные моменты у меня всегда и везде связаны с Катей. А я продолжаю жизни бег».

А в моей балетной школе теперь есть зал «Катя и Володя». Утром захожу в подъезд. Девушка на рецепции протягивает мне ключ: «Мы оставили вам для занятий зал «Катя и Володя».

Нина Тимофеева (1935–2014)

Нина Владимировна Тимофеева – замечательная ленинградская, а потом московская балерина, которая блистала на сцене Большого театра в шестидесятых-восьмидесятых годах.

В моих детских воспоминаниях – серый дом в Брюсовом переулке, в котором живут артисты. Мы живем в квартире № 12, а внизу, прямо под нами, в квартире № 10, живет балерина Большого театра Нина Тимофеева. Я возвращаюсь из хореографического училища, поднимаюсь по лестнице, и вдруг дверь квартиры № 10 открывается и меня обволакивает дивный аромат дорогих духов, а потом появляется сама Нина Тимофеева. На ней необыкновенной красоты зеленое платье в пол, изысканные украшения, глаза ярко подведены. Она придерживает край платья и аккуратно спускается по лестнице, неся себя. Я прижимаюсь к стене и пропускаю это необыкновенное видение, провожая ее взглядом, пока она не скроется в пролете лестницы. Но проходит день, и я встречаю совершенно другую Тимофееву: она поднимается по лестнице в лыжном комбинезоне, в небрежно наброшенном на голову платке, завязанном, как у старушек, в теплых широких сапогах, она идет, немножко переваливаясь, раскачивающейся походкой. Я вызываю лифт и говорю: «Нина Владимировна, вот лифт подходит». «Мне не нужно, я тренирую ноги», – говорит она и поднимается на свой третий этаж пешком.

Такие разные воспоминания всплывают в моей памяти при упоминании имени Нины Владимировны Тимофеевой. Но есть и другие, самые яркие, которые оставались после спектаклей, когда она танцевала с моим отцом, Марисом Лиепой. Танцевали они много, и я это часто видела. Это всегда были грандиозные впечатления, будь то «Легенда о любви» или «Спартак», или просто я рассматривала фотографии тех спектаклей, которые были станцованы ими еще до моего рождения.

Мне бы хотелось, чтобы ее имя помнили и знали те, кто ценит классическое искусство и интересуется им, потому что эта балерина внесла очень большой и серьезный вклад в историю мирового балета и, конечно, русского балета. Она танцевала тогда, когда на сцене Большого театра царили такие выдающиеся мастера, как Плисецкая, Максимова, Бессмертнова, Сорокина, Васильев, Лиепа, Лавровский, Владимиров, и этот список будет неполным без имени Нины Тимофеевой.

В Большом театре она протанцевала тридцать два года, срок немалый для балерины. И до последних своих выступлений на этой сцене она сохранила выдающуюся технику, которой она

блистала на протяжении всей карьеры, и тот магнетизм, который был в каждой ее партии. Ее танец отличался от того, каким нам кажется сейчас танец балерины, потому что при слове «балерина» мы представляем себе легкое, невесомое существо. Нина Владимировна была совершенно другой природы: с сильными, мускулистыми ногами, скупым, но невероятно выразительным жестом. Ее роли были страстными, сильными, ее героини были такими, и танец ее всегда был умным. О виртуозности Тимофеевой слагали легенды. Господь ей дал фантастический прыжок – высокий, сильный, с подходами совершенно не женскими, а мужскими, и она была ни на кого не похожа.

Безусловно, она запомнилась своими образами в трех балетах Юрия Григоровича: в «Каменном цветке» она танцевала Хозяйку Медной горы, в «Легенде о любви» – Мехмене Бану, в «Спартаке» – партию Эгины. Но была в ее карьере еще одна, очень важная для нее роль, которую она сделала на закате карьеры и станцевала совершенно великолепно! Роль была создана для нее: музыкальную партитуру написал Кирилл Молчанов, муж Нины Владимировны Тимофеевой, а поставил балет «Макбет» Владимир Васильев для Тимофеевой и для себя. Это был незабываемый дуэт и очень интересный спектакль. И не случайно потом его перенесли в труппу Кремлевского балета, где он шел с большим успехом. Мой брат, Андрис Лиепа, тоже танцевал в этом спектакле главную роль.

Родилась Нина Тимофеева в Ленинграде, в музыкальной семье. Дедушка и бабушка были оперными певцами и работали в Одесской опере. У бабушки было контральто, а у дедушки – драматический тенор. Выступали они в разных городах, в том числе и в Санкт-Петербурге, пели в Итальянской опере и в Театре музыкальной драмы при консерватории в Петербурге. Мама Нины Тимофеевой, Фрида Федоровна, тоже стала человеком искусства: она была музыкантом и работала концертмейстером в хореографическом училище в Ленинграде – играла в классе педагога Марии Федоровны Романовой, мамы Галины Сергеевны Улановой.

С детства все жизненное пространство девочки было заполнено искусством и музыкой, и не просто музыкой, а той, которая звучит на балетных репетициях, музыкой балетного экзерсиса в том числе. Мама, не желая оставлять дочку одну, часто брала ее с собой на работу. Это было так естественно – она сажала маленькую Нину рядом с собой, а иногда и вообще перед собой на рояль. Так девочка становилась частью всего происходящего, балет проник в ее детскую душу, и судьба ее была предопределена. А когда началась война и Кировский театр и

училище были эвакуированы в Пермь, маленькая Нина тоже вместе с мамой оказалась там и полностью окунулась в театральную и школьную балетную жизнь. Про детские годы сама Нина Владимировна будет вспоминать: «В то время я не знала слов «не могу» и «не хочу», а лишь только одно слово – «надо». Я всегда была где-то в кулисах, всегда смотрела, как работают ученики школы. Как-то был концерт, и заболела девочка, нужна была замена для танца. Искали маленькую девочку, и мама мне сказала, что надо станцевать с другими девочками. Я согласилась, хотя перед выходом очень плакала. Но как только мама заиграла на рояле – испуг прошел, и я впервые вышла на сцену. Только потом я узнала, что этот номер поставил сам Леонид Якобсон. Но в тот день вместо иждивенческой продовольственной карточки мне выдали трудовую. Значит, я работала, как взрослая. А вскоре – зачислили досрочно в хореографическое училище».

Занятия в училище были уже после того, как закончилась война, в Ленинграде. Нина училась в классе Натальи Александровны Комковой, ученицы самой Вагановой.

Сама Комкова никогда не танцевала главные партии в балетах. Но для педагогического таланта это не самое главное, потому что быть педагогом – это чувствовать и видеть мельчайшие нюансы в исполнении учеников, уметь подсказать, как нужно сделать то или иное движение. Тимофеева научилась у своего педагога самодисциплине, которая потом будет помогать ей на творческом пути. Как это важно для артиста балета – научиться репетировать самой, видеть себя, самой исправлять свои ошибки. В выпускном классе училища юная Нина танцует партию Маши в «Щелкунчике», на следующий год – первый акт в «Спящей красавице», и на выпуске – па-де-де из «Лебединого озера».

В то время она уже работала до седьмого пота, не жалея своих сил. А получив диплом – стала артисткой Кировского театра. Ее судьба – это был тот редкий случай, когда ученица почти не «стояла» в кордебалете. Она сразу стала получать сольные партии.

По счастливой случайности уже в двадцать лет Тимофеева танцует главную партию в «Лебедином озере». Надо было заменить заболевшую балерину, а труппа уехала на гастроли. Руководил балетной труппой в то время хореограф Федор Васильевич Лопухов, он-то и дал спектакль юной Тимофеевой. Да, так бывает, что один раз ты станцуешь, но закрепить успех, станцевать спектакль так, чтобы заявить о себе как о сложившейся балерине – удается не каждой. А дебют Тимофеевой был заметным, на него тут же откликнулись ленинградские

критики. Юрий Слонимский, Вера Красовская написали о том, что Тимофеева станцевала музыкально, академично, правильно. Это уже немало, но самое главное – все отметили, что это был танец не начинающей артистки, а балерины, у которой нашлись смелость и талант подчинить себе сцену и завоевать симпатию зрителя.

Тогда дебют пришли посмотреть знаменитая актриса Александринки Елизавета Ивановна Тиме, которая дружила с Улановой, и режиссер Леонид Сергеевич Вивьен. Они похвалили дебютантку, но просили ее не замыкаться в рамках своей профессии, а открывать для себя искусство, поэзию, музыку и живопись. Но Тимофеева, выросшая в творческой атмосфере семьи, всегда к этому стремилась. Юная Нина подружилась с Елизаветой Ивановной Тиме, и актриса, будучи бесконечно доброжелательным человеком, открыла ей много того, что было неизвестно Тимофеевой. Она открыла ей музыку Брукнера и Бартока, Рахманинова, живопись Эль Греко и Босха, иногда они читали Омара Хайяма. И это действительно были открытия, которые Тимофеева пронесла через всю жизнь. О ее интересе к искусству очень важно знать, потому что роли, созданные ей на балетной сцене, всегда были очень объемными, и мне кажется, что так не случается, если человек не погружен в мир искусства.

Тогда же талантливую молодую техничную артистку заметил хореограф Леонид Михайлович Лавровский и пригласил Нину в Большой театр. Трудно передать, какое смятение царило в ее душе: переезжать ли из Ленинграда в Москву, как ее там воспримут, в Большом? Как отнесутся к ней педагоги, артисты? Тогда Нина, наверное, думала о Марине Тимофеевне Семеновой, о Галине Сергеевне Улановой, которые тоже были воспитанницами ленинградской балетной школы, но потом переехали в Москву и стали московскими балеринами. А еще был Алексей Николаевич Ермолаев, да и сам Лавровский тоже переехал из Ленинграда в Москву. Потом пришло решение: нельзя отказываться от такого предложения, потому что Лавровский приглашает ее, веря в то, что эта балерина ему нужна, ему интересна и, значит, будет интересная творческая жизнь. И она пришла в Большой театр.

Труппа Большого театра тогда переживала смену поколений: Семенова уже не танцевала и была репетитором, Уланова и Лепешинская заканчивали карьеру, Плисецкая и Стручкова танцевали уже больше десяти лет и считались мастерами. А юная Тимофеева была блестяще выучена и оказалась настоящим кладом для Большого театра. Ее танцевальная манера невероятно подошла театру. Более того, в Ленинграде, наверное, ей было бы

сложнее, потому что вся ее стать, мускулистые крепкие ноги, лицо – значительное на сцене, но лишенное миловидности, хотя не менее интересное от этого, ее темперамент, ее огромный прыжок, техника, которая становилась для нее средством выразительности, – все это было абсолютно московским.

В Большом театре Нине поручили сразу классические партии, которые она уже танцевала в Ленинграде. Она танцует Одетту-Одиллию, Мирту в «Жизели», «Шопениану» и, как и обещал Лавровский, сразу приступает к репетициям новых спектаклей. Первым был балет «Лауренсия», поставленный Вахтангом Михайловичем Чабукиани. И танцевать Лауренсию юная, начинающая балерина должна была именно с ним, кумиром публики. «Лауренсия» была триумфом не только Чабукиани, но и молодой Нины Тимофеевой. В этом спектакле, все было как будто создано для нее: здесь она могла проявить свой темперамент, блеснуть невероятным вращением, продемонстрировать огромнейший прыжок, легкий шаг! Балет «Лауренсия» Тимофеева готовила с Галиной Сергеевной Улановой, ставшей ее репетитором. А Марина Тимофеевна Семенова, пример которой укреплял Нину при переезде из Ленинграда в Москву, на все годы работы Тимофеевой в театре стала ее педагогом, в классе которой она занималась. Две выдающиеся балерины, два великих мастера были рядом с Ниной Тимофеевой. Вспоминая об Улановой, Тимофеева скажет: «Всегда очень тактично Галина Сергеевна старалась воспитать во мне то, чем я первое время не обладала, – это терпение и умение работать самостоятельно».

В 1956 году на первых гастролях в Лондоне, когда Большому театру рукоплескали, Тимофеева танцевала «Лебединое озеро» и получила громкую прессу. Ее называли «Черный алмаз» или «Лед и пламень», а одну из статей озаглавили «Девять вызовов Нине», имея в виду девять раз, когда Тимофеева выходила за занавес Королевского театра Ковент-Гарден на поклоны.

Тимофеева стала одной из ведущих балерин Большого театра. И впереди у нее – самые главные роли, удивительное время, наполненное творческими открытиями. В то время в Большом театре был настоящий репертуарный прорыв. Руководивший балетом Лавровский искал свежие темы, ему становится интересен современный одноактный балетный спектакль на музыку венгерского композитора Белы Бартока. Лавровский взял музыку «Чудесного мандарина», новое либретто и пригласил Нину Тимофееву исполнить главную партию. Роль звучала скромно – Девушка. Партнером Тимофеевой в этом спектакле был мой отец, Марис Лиепа. Работали невероятно воодушевленно, а как может быть иначе – два молодых артиста,

которые жаждут нового, жаждут работы, ведь когда Лавровский пригласил моего отца в Большой театр, то сказал: «Марис, я беру вас, потому что вы спросили не сколько будете получать и где будете жить, а вы спросили: «Что я буду танцевать?»

Леонид Лавровский назвал свой новый балет «Ночной город». Трудно представить, как его пропустили всемогущие худсоветы в то время. Героиней Тимофеевой была уличная девушка, которая заманивала в бандитский притон ночных прохожих: она была затравленная, измученная, униженная. Наконец, она встретила юношу, который готов был полюбить и защитить ее, но бандиты убивают его в уличной драке. Об этом спектакле сразу стали спорить. Но все единодушно восхищались танцем Нины Тимофеевой и Мариса Лиепы. Для главной героини хореограф придумал танец невероятной технической сложности. Балет длился тридцать восемь минут, и тридцать шесть минут из этого сценического времени балерина находилась на сцене. Любой артист балета скажет, как это сложно, ведь иногда балетная вариация продолжается полторы минуты, и этого времени достаточно, чтобы артист балета был на пределе возможностей. Могу сравнить танец Нины Тимофеевой с игрой итальянской актрисы Джульетты Мазины, которую нельзя назвать красавицей, но невозможно оторвать от нее глаз, настолько она трогает сердце очень простыми, казалось бы, вещами. Тимофеева вспоминала «Для того, чтобы станцевать ту роль, на репетиции нужно было наработать и второе, и третье дыхание. Однако, когда я пыталась сделать это, мой организм отказывал – на пятнадцатой-восемнадцатой минуте после танцев в таком бешеном темпе я находилась в полуобморочном состоянии и почти без чувств падала, и тогда Леонид Михайлович брал лейку и, как цветок, поливал меня со словами: «Вставай, уже отдохнула, давай-давай, давай дальше». Я приходила в себя, поднималась и тут же снова начинала танцевать».

Мне вспоминается случай, когда я пришла смотреть балет «Каменный цветок». Главную партию – Хозяйки Медной горы – танцевала Нина Тимофеева, и в середине второго акта ее партнер получил очень сложную травму. Он еле доковылял до кулис на глазах у зрителей, но впереди была еще половина акта и огромное количество танцев, прежде всего у главного героя, которого теперь в спектакле не было. А дальше – на сцене появилась Нина Владимировна Тимофеева и станцевала импровизационно невероятной сложности танцевальные отрывки. Она прыгала, вращалась и заняла своим танцем всю музыку, которую должен был исполнить главный герой, повредивший ногу. Зал – рукоплескал! Потом был антракт, за это время сумел

приготовиться и выйти на замену новый исполнитель. Но весь зрительный зал был свидетелем экстраординарного мужества этой выдающейся балерины.

Именно после «Ночного города», который не удержался в репертуаре и прошел всего несколько раз, на Тимофееву стали смотреть как на балерину без амплуа. Вернее, на балерину, которая взяла и отменила своим существованием границы амплуа. Она блистательно танцевала одновременно «Лебединое озеро», «Жизель», «Раймонду», «Дон Кихот», очень сложную картину «Теней» из балета «Баядерка», которая исполнялась в концертном варианте. И в каждом спектакле она умела находить что-то свое. В «Жизели» она находила свои собственные краски, свои нотки. Я часто видела ее в этом спектакле, когда она танцевала с моим отцом, и она была своеобразна, она просто по-другому расставляла акценты.

Нина Тимофеева была настолько интересна, что хореографы выбирали и выбирали ее в свои новые спектакли. Из Ленинграда в Большой театр приехал хореограф Олег Виноградов, чтобы поставить балет по мотивам романа Чингиза Айтматова «Асель». Кто-то говорил, что этот балет – госзаказ. Но Олег Виноградов был юн, преисполнен творческих планов и очень увлечен этой идеей. Он выбрал на исполнение партии главной героини Нину Тимофееву (Асель), а главного героя танцевал опять Марис Лиепа. Это была неожиданная и интересная работа. Но настоящим «звездным часом» для балерины стала ее встреча с Юрием Григоровичем. Именно в его балетах Тимофеева станцует свои лучшие партии. Два первых балета, которые он поставил в Большом театре – «Каменный цветок», где Тимофеева танцевала Хозяйку Медной горы, и «Легенда о любви», где она исполняла роль Мехмене Бану, – Григорович уже ставил до этого в Ленинграде, и эти партии танцевали замечательные балерины Алла Осипенко, Ольга Моисеева, Алла Шелест. Однако Тимофеевой удалось показать эти образы так, как будто они впервые появились перед публикой. Она не зачеркнула предыдущие исполнения, но создала совершенно своих героинь. И после нее очень непросто было танцевать эти партии.

Для меня незабываема ее царица Мехмене Бану в балете «Легенда о любви», где она часто танцевала с моим отцом. И самое яркое впечатление, которое убеждает меня, что передо мной большая актриса, – это впечатление самого начала спектакля. «Легенда о любви» – балет, основанный на восточной легенде о двух царственных сестрах: царице Мехмене Бану и принцессе Ширин, которые влюбляются в одного юношу. Любовь старшей сестры настолько велика, что она отдает свою красоту

появившемуся незнакомцу, который ценою красоты излечивает царевну Ширин. Спектакль начинается со столь высокой трагической ноты, что артистка, исполняющая главную партию, в самом начале должна быть актерски разогрета, восприимчива. Пожалуй, я больше никогда не видела такого уровня актерской затраты. Я видела великолепные исполнения разных балерин, которые прекрасно танцевали эту роль, но такое сильное начало спектакля только у Нины Тимофеевой. Здесь гармонично подошли ее физические, технические данные, ее грандиозный прыжок, ее, не побоюсь этого слова, мужские приемы танца. Они не лишали ее женственности, но делали ее очень мощной и очень значительной. Центральное действие спектакля – это дуэт царицы Мехмене Бану и Ферхада, главного героя. Царица отдала свою красоту и не может соперничать с сестрой, ее удел – страдать от любви. Ей снится сон, что Ферхад любит ее – царицу Мехмене. Тимофеева была настолько потрясающа в этом дуэте с Марисом Лиепой! Я помню жест, которым он снимал повязку с ее лица, впервые с того момента, когда Мехмене отдала свою красоту. Актриса-балерина весь спектакль танцует только глазами, у нее лицо почти закрыто, а впечатление совершенно грандиозное!

Другая выдающаяся роль, созданная Ниной Тимофеевой в содружестве с Юрием Григоровичем, – это партия Эгины в балете «Спартак», где на сцене в премьерном спектакле встретилась звездная четверка балета Большого театра. Сейчас просто невозможно представить на сцене такую концентрацию индивидуальностей – Владимир Васильев, Екатерина Максимова, Марис Лиепа, Нина Тимофеева. Роль, которую создала Тимофеева в балете «Спартак», – это исключительная работа балерины. Она множество раз описана в рецензиях во многих странах. Эта роль снята в фильме-балете и во многом является эталоном исполнения партии Эгины. Роль подруги римского военачальника Красса, куртизанки Эгины, балерина делает сильной, волевой, страстной. Она, по сути, одарена таким же умом, как Красс: она – военачальник, она – стратег.

В жизни Нина Владимировна была скромна, но держалась всегда с достоинством и обладала независимым характером. Читая дневниковые записи моего отца, которые относятся к репетициям балета «Спартак», я находила некоторые моменты, связанные с Ниной Владимировной, например: «Тимофеева сегодня опять не пришла на репетицию, показывает свой характер…» Становится понятно, что иногда отношения партнеров были непростыми. Иногда они и на сцене оставались соперниками, ведь у балерины Тимофеевой был мужской характер, но это была загадка балерины и женщины, на которую

обращали внимание талантливые мужчины. После развода с дирижером Геннадием Рождественским в ее жизни возник талантливый оператор Георгий Рерберг, у них родилась дочь Надя, которая тоже станет балериной.

Последним мужем Нины Владимировны был композитор Кирилл Владимирович Молчанов. Именно он написал для Тимофеевой музыку балета «Макбет», где особенно мощно прозвучал талант Тимофеевой как трагической актрисы. Своей пластикой Нина Тимофеева показывала все, что можно прочитать в пьесе: она будто бы произносила шекспировский текст. Именно в этой роли она встретила тот трагический вечер, когда в ложе Большого театра во время спектакля скончался Кирилл Владимирович Молчанов. Балерина дотанцевала спектакль до конца. Как еще может вести себя большая актриса?

Нина Тимофеева окончила танцевать в пятьдесят три года. Это немало для балерины, и мало кто может этим похвастаться. Ведь важно, не сколько танцует балерина, а как, в каком качестве она приходит к этому возрасту. Тимофеева была в прекрасной форме, и репертуар ее был соответствующим.

Потом серьезно заболела ее мама, Фрида Федоровна, и семья принимает решение эмигрировать в Израиль. Насколько я помню, решение это всех потрясло: настолько это было неожиданно, когда сложившаяся, зрелая личность вдруг так меняет свою жизнь. Она продала ту самую квартиру в замечательном доме, стены квартиры были обтянуты красным атласом, точно таким же, каким обтянуты директорские ложи в Большом театре. Квартиру с изысканной мебелью красного дерева, с атмосферой старого московского дома, где много книг, где была балетная палка (станок), у которой я тоже иногда занималась. Когда отец договаривался с Ниной Владимировной, я спускалась прямо в балетной одежде этажом ниже и вставала к этому станку. Квартира была продана, и началась совершенно другая жизнь. Не могу судить, была ли новая жизнь гармоничной для Нины Тимофеевой, но она сделала то, к чему вела ее душа на жизненном пути. Дочь Надя, окончившая хореографическое училище, танцевала в Кремлевском балете, а потом тоже уехала вместе с мамой и бабушкой в Израиль.

В Иерусалиме Тимофеева преподает танец в Академии музыки и танца, потом вместе с дочерью они пытаются создать свою школу. Вдвоем они занимались всем: учили, ставили, шили костюмы. Однажды, когда я была на гастролях в Израиле, я встретила Нину Владимировну. Она пришла с кем-то повидаться из знакомых. На Святой земле Нина Владимировна, видимо, открыла для себя много того, о чем не могла и не смела

помыслить на Родине. Главное, что и в последние годы жизни ее не покидала одержимость делом, творчеством, и в ней было то же присутствие духа, тот же стержень, который отличал ее всю жизнь.

На Святой земле, в Иерусалиме, она прожила последние двадцать три года. Это тоже длинный период жизни. Именно там и зашла звезда Нины Тимофеевой. Но, безусловно, остался след ее звезды: много отснятого материала, спектаклей, телефильмов, фотографий, воспоминаний. Есть ее книга и, конечно, дело всей ее жизни – балет. И сегодня в труппе «Иерусалимский балет» ее дело, ее мысли, ее путь продолжает ее дочь – Надежда Тимофеева.

Я надеюсь, что имя Нины Тимофеевой не будет забыто в русском балете, потому что ее вклад поистине очень велик.

Михаил Лавровский (род. 1941)

Михаил Леонидович Лавровский – наш современник, блистательный танцовщик незабываемой плеяды «звезд» шестидесятых годов.

Он перешагнул семидесятипятилетний порог, но поверить в это трудно: встречая его в Большом театре, неизменно видишь облик молодого, искрящегося творческими планами и проектами человека. Он продолжает посещать балетный класс не только как педагог, но и как танцовщик, который делает это каждый день. И я вижу в этом не физическую потребность, а духовную целостность, строгость отношения к себе и любовь к своей профессии. На него хочется равняться, ему хочется подражать, и его невозможно не любить. Пройдя такую большую, яркую, интересную жизнь в балете, в Большом театре, Михаил Леонидович снискал любовь и уважение каждого человека. Признаюсь, что «за глаза» его любовно называют «дядя Миша», и надеюсь, что этим я никак не уроню уважение и почтение к нему. В этом кроется большая сердечность к этому поистине великому артисту.

Имена Леонид и Михаил Лавровские – отец и сын – это культовые и «звездные» имена в истории русского балета. Именно они сами и писали эту историю своей собственной жизнью. Отец, Леонид Михайлович, прежде всего хореограф. На его счету более двенадцати балетов, и самый известный – это балет на музыку Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта», балет, который произвел революцию в театре, став, безусловно, шекспировским по сути и русским по духу.

А сын, Михаил Леонидович, стал танцовщиком ярчайшим в той звездной плеяде шестидесятых, в которой рядом соседствовали мастера Николай Фадеечев, Владимир Васильев, Юрий Владимиров, Марис Лиепа, Александр Годунов и многие блистательные балерины. Имена – титанические. Каждый спектакль этих звезд был незабываемым, и в этой плеяде имя танцовщика Михаила Лавровского горит яркой звездой. А когда на сцене встречались сразу две звезды – например, в балете «Ангара», где на сцену выходили в разных партиях одновременно Владимир Васильев и Михаил Лавровский, или в «Спартаке», где на сцену выходили в разных партиях одновременно Марис Лиепа и Михаил Лавровский, – то это было настоящим праздником для зрителей. Рассказывая об этом, понимаю, какая я счастливая: я так много видела этих исполнителей на сцене, много раз видела Михаила Леонидовича на сцене – в «Спартаке», в «Жизели», в

«Щелкунчике», в «Ромео и Джульетте» и даже счастливо становилась его партнершей на сцене. Какое счастье – смотреть в его глаза во время танца, чувствовать присутствие такого удивительного артиста рядом. Это остается в сердце как теплый, особый уголок, навсегда. Несмотря на то, что танец Лавровского запечатлен на кинопленке, его нужно было видеть на сцене. Его невероятное техническое совершенство – от природы он был наделен блистательным вращением, замечательным прыжком, и тот актерский заряд, который он нес партнерше, кордебалету и публике – конечно, надо было видеть воочию. Для тех, кто видел, забыть это было невозможно: будь то Спартак в одноименном балете, или Филипп в балете «Пламя Парижа», или Базиль в «Дон Кихоте», или царь Иван в «Иване Грозном». И несмотря на то, что он танцовщик гиперэмоциональный, даже роли принцев – Щелкунчика в балете «Щелкунчик» или Альберта в «Жизели» – становились невероятно самобытными и ни на что не похожими: тоже темпераментными, тоже искрометными, но очень-очень талантливыми. В балете не бывает достижений без огромного труда. И, конечно, за каждой удачей Михаила Лавровского всегда стоял огромный труд, титаническая работа в репетиционных залах, а критики всегда говорили, что его отличает талант, трудолюбие и индивидуальность.

Михаил Лавровский появился на свет в первый год войны, в 1941 году, в Тбилиси, куда его родители, Леонид Михайлович Лавровский и Елена Георгиевна Чикваидзе, выехали из блокадного Ленинграда. В семье много преданий. Они, например, хранят фразу маленького Миши, когда он сказал: «Если не отдадите меня в балет – опозорю вас в другой области». Когда ему исполнилось десять лет, Леонид Михайлович, который тогда возглавлял Большой театр, отвел маленького Мишу на приемные экзамены в Московское хореографическое училище. Мальчик выделялся пропорциональным сложением, красивой формой ног, хотя в детстве очень трудно сказать, что получится потом, потому что самыми главными условиями успеха в этой профессии являются характер, трудолюбие и умение идти к своей цели. Все это нашлось у маленького Миши. Говорят, что он отличался особой смелостью и искренностью в каждом движении. Его приняли в училище.

Всю творческую жизнь ему будет везти с педагогами. Конечно, и атмосфера семьи очень многое дает. Отец – выдающийся хореограф, а мама – Елена Георгиевна Чикваидзе – замечательная балерина, которая в юности танцевала и классические, и характерные партии, танцевала и в балетах своего мужа: в «Кавказском пленнике» – Черкешенку, и даже

Джульетту вслед за Улановой в «Ромео и Джульетте». Думаю, что именно из семьи Михаил Леонидович вынес то невероятное ощущение, что в балете надо служить – служить профессии, служить своему театру, служить хореографу, с которым сводит судьба. И этому он следовал всю свою жизнь.

В профессии его сопровождали замечательные учителя. В младших классах он учился у Ольги Константиновны Ходот, ученицы прославленной Вагановой, которая стала законодателем новой ступени русской классической школы. А в старшем возрасте он попадает в класс Николая Ивановича Тарасова, педагога выдающегося. Я знакома с ним по рассказам и по книге моего отца, Мариса Лиепы, который тоже был его учеником и преклонялся перед ним: после каждого спектакля он отвозил цветы на могилу Николая Ивановича. Сколько звездных имен вышло из класса Николая Ивановича Тарасова! Его учениками были Юрий Жданов, партнер Галины Сергеевны Улановой, Александр Лапаури, Марис Лиепа, блистательный танцовщик характерного направления Ярослав Сех, Александр Прокофьев, который тоже стал потом известным педагогом, и – Михаил Лавровский. Все ученики Тарасова очень разные. Он умел не только развить выдающуюся технику, но и воспитать в каждом артисте яркую индивидуальность. А для Михаила Лавровского самой большой похвалой всегда были слова Тарасова: «Лавровский – мой ученик». Он говорил, что Тарасов учил на совесть: «Не тянул кого-то одного, он учил нас признавать талант коллеги, но в то же время стараться быть первым».

Удивительно, но на первых порах ему пророчили карьеру характерного танцовщика. И только на выпуске он блистательно вышел в классическом па-де-де из балета «Диана и Актеон». Он танцевал его с одноклассницей Ниной Сорокиной, ставшей потом прекрасной балериной Большого театра, обладавшей искрометной техникой, легкостью танца. Успех был невероятный и безоговорочный, и те технические вещи, которые юный Лавровский делал тогда, на выпуске, до сих пор с трудом могут повторить юные танцовщики.

Несмотря на то, что Лавровский-отец был блистательным хореографом и яркой личностью, огромное значение в жизни Михаила всегда имела мама, Елена Георгиевна. Долгое время Михаил Леонидович вместе с мамой жили в Брюсовом переулке, недалеко от нас. Мы часто встречались, Елена Георгиевна, как истинная грузинка, обожала своего сына, но была очень строгой судьей. Как сам Михаил Лавровский вспоминал, «мама никогда не говорила нечто среднее, она или хвалила, или совершенно не принимала, была очень строга в оценке». Как каждая, особенно

балетная, мама, за всю свою жизнь она не пропустила ни одного выступления сына. Существует даже семейное предание: зная безудержный темперамент своего сына, когда она шла на премьеру «Бахчисарайского фонтана», где юный Миша должен был танцевать партию Вацлава, она напутствовала: «Миша, я надеюсь, что ты не убьешь Гирея». А когда Миша учился в хореографическом училище, приходя туда, она всегда говорила: «Смотрите, только не хвалите Мишу». Михаил Лавровский так говорил о своей маме: «Мама была очень нежна, папа меня тоже любил. Родители разошлись, мама осталась одна и посвятила мне всю жизнь. Мама всегда была для меня энергетической подпиткой. Я приходил к ней с радостями и бедами и на нее все изливал».

Придя в Большой театр, юный Михаил Лавровский три года протанцевал в кордебалете. Как сам он говорил о том времени: «Если бы я сейчас мог еще раз повторить свой путь, то посвятил бы себя всецело балету, отбросив все постороннее. А тогда я был слабым человеком: казалось, что чисто житейские радости брали верх над творчеством». Все изменилось, когда у него появилась возможность станцевать главную партию в балете «Пламя Парижа». Это была одна из лучших партий его кумира, Вахтанга Чабукиани, – тоже грузина, тоже невероятного темперамента артиста. Можно понять, почему он был кумиром для Лавровского. И тут ему опять везет: его педагогом в театре становится прославленный педагог и танцовщик Алексей Ермолаев, который тоже вырастил целую плеяду «звездных» имен, и все они такие разные – Александр Годунов, Владимир Васильев, Юрий Владимиров, Михаил Лавровский. Казалось, что работа с Ермолаевым – это была своеобразная мастерская, где они фантазировали, придумывали невероятные трюки. Так, вместе с Васильевым они придумали те самые незабываемые трюки в «Дон Кихоте», что-то свое придумывали с Годуновым, и так же из этой мастерской в лице Михаила Лавровского в буквальном смысле вылетел на сцену новый героический премьер Большого театра. После премьеры балета «Пламя Парижа» с Лавровским в главной роли стало абсолютно понятно, что труппа Большого театра имеет нового потрясающего танцовщика, оснащенного феноменальной техникой, природным вращением, безудержным темпераментом и яркой индивидуальностью. Очевидцы вспоминают, что, проделав невероятные прыжковые комбинации и вращения на сцене, Миша, уходя со сцены под овации зрителей, уже в кулисе для чего-то делал еще один, последний, самый высокий прыжок. «Зачем? – спрашивали его. – Ведь этого никто не видит!» «Просто для себя», – отвечал танцовщик. Честно говоря, в

этом он весь – максималист в работе. Такое редкое качество. И потом, после триумфа на сцене, он мог идти репетировать самостоятельно, поздно вечером, в пустые залы Большого театра. А утром прийти на урок в класс, который уже тогда назывался «звездным классом» Асафа Мессерера.

Первый заграничный успех приходит к юному Михаилу Лавровскому в Лондоне в 1963 году на сцене знаменитого Ковент-Гардена. Танцует он принца в балете «Золушка». Это особенно знаменательно, потому что спектакль «Золушка» открыл блистательную галерею принцев. В первые годы работы Лавровскому казалось, что принцы – это не его амплуа. И в этом он, как и Владимир Васильев, был первооткрывателем и абсолютно перевернул жанр, вернее, стер грань между жанрами, когда героический танцовщик может быть совершенно необычным в партии принца. Он действительно открыл галерею принцев в своей жизни. А тогда, в Лондоне, самой ценной похвалой для него была надпись, которую сделал его отец на программке после этого спектакля: «Дорогой сын! Поздравляю тебя с признанием лондонцев, все у тебя открыто и зависит от тебя. Трудись и учись владеть собою. Целую, обнимаю, поздравляю. Твой отец и руководитель». И он учился смирять природный темперамент, учился усмирять свой танец и контролировать эмоции.

Особым спектаклем в его творчестве становится балет «Жизель». И не только потому, что от него требовалось то самое стирание граней амплуа, а еще и потому, что эту версию «Жизели» принес на сцену Большого театра его отец, Леонид Михайлович Лавровский. Эта постановка «Жизели» стала лучшей редакцией этого балета в Большом, а Лавровский – Альберт остался верен себе. Нельзя забыть, насколько он был безрассудно влюбленный Альберт в первом акте, настолько становился отчаянно влюбленным во втором. А в финале, казалось, он всем своим танцем кричит Жизели – не исчезай, не оставляй меня одного! Это невозможно было забыть: настолько точное попадание в образ, причем совершенно ни на что не похожая трактовка. Быть может, он, один из немногих, перевернул представление зрителей о партии Альберта, которая до этого казалась по силам только танцовщику лирического амплуа. Свой премьерный спектакль Михаил Лавровский готовил вместе с отцом, и партнершей была его одноклассница Наталия Бессмертнова. Балерина удивительная – редкого и почти исчезающего сегодня дарования романтической танцовщицы. Вместе они смотрелись очень гармонично в этом спектакле. Их дуэт был признан одним из самых редких. И неудивительно, что

именно за этот спектакль Михаил Лавровский был удостоен премии Вацлава Нижинского, которую присуждает Французская академия танца.

А танцевать с ним любили все балерины, он был прекрасным партнером: и незабвенная Наталия Бессмертнова, с которой было станцовано множество балетов, и Раиса Стручкова – его любимая Китри, и Нина Тимофеева, и Людмила Семеняка. Лавровский – всегда неизменно мужественный, импозантный – вообще имеет магнетическую силу над женщинами.

Еще одна знаковая роль в его творчестве – роль Ромео. Роль особая, которая дорога для всей семьи Лавровских, потому что спектакль, созданный отцом, поистине веха в истории мирового балета. Кстати, в кинохронике, в том знаменитом фильме-балете, где Уланова танцует вместе со Ждановым, в роли маленького пажа можно увидеть четырнадцатилетнего Мишу Лавровского. А когда юный Михаил Лавровский начал готовить партию Ромео, отец сказал ему: «Боюсь, у тебя выйдет Тибальд, а не Ромео». Но – благословил. И как ни удивительно, именно сын, так же, как и в «Жизели», пересмотрел трактовку Ромео. Его герой был темпераментным, безудержным, настоящим итальянцем. Да и не мог быть другим. Он говорил: «Я не могу играть, любовные герои волнуют меня поступками, характером. Я – увлекаюсь». К сожалению, отец не увидел дебюта сына, не увидел его триумфа. Но роль эта стала одной из самых интересных в его репертуаре.

Михаила Лавровского всегда отличало честное отношение к профессии и, может быть, те неписаные законы служения сцене, которые были привиты ему в семье. Лавровский, как и Васильев, стирал границы амплуа. Кроме «Жизели», в его репертуаре было замечательное исполнение «Щелкунчика». Недолго он танцевал «Лебединое озеро». Незабываемой его работой стал Базиль в балете «Дон Кихот»: здесь он давал волю своему темпераменту, иронизировал, шутил, иногда доходил до самоиронии и был невероятно техничным, красивым, неповторимым в гран па. Конечно, особой вершиной в его творчестве стал балет «Спартак». Несмотря на то, что он танцевал этот спектакль вторым составом, после Васильева он был невероятным Спартаком! Неслучайно за эту партию он наравне с Васильевым и Лиепой получил Ленинскую премию. А когда он танцевал Спартака на гастролях в Лондоне в 1968 году, то британский критик Климент Крисп назвал Лавровского «супермен» и вынес это в заголовок на первую полосу. Честно говоря, в СССР такого определения еще не знали. А супермен отличался не только фантастически героическим танцем, эротизмом, отвагой, но и был на сцене интеллектуалом. Мой отец, Марис Лиепа, говорил о Лавровском – Спартаке так:

«Его Спартак объединил всю любовь Ферхада, страсть Ромео, нежность Альберта и жажду свободы Филиппа» (главного героя «Пламени Парижа»). Таким же убедительным Лавровский был и в партии Ивана в балете «Иван Грозный». Здесь тоже он танцевал вторым после блистательной работы Юрия Владимирова, но был очень самобытным. Как обидно, что для этого выдающегося танцовщика был поставлен в Большом театре только один-единственный балет – «Ангара».

В своей работе Михаил Леонидович всегда был и до сих пор остается неуемным и пробовал и пробует себя во многих жанрах. Он ставит спектакли как хореограф, снимается в фильмах как исполнитель, пишет сценарии, пробует себя как драматический артист. В течение многих лет на сцене Большого театра с большим успехом шел его спектакль «Фантазия на тему Казановы». Он ставил балеты «Нижинский», «Матадор», несколько раз ставил балет «Порги и Бесс» и два фильма-балета – «Мцыри» и «Прометей».

Я счастлива, что судьба несколько раз сводила меня в работе с этим замечательным человеком. Хотя помню его еще по детским воспоминаниям – они делили одну гримерную с моим отцом, Марисом Лиепой. И я никогда не забуду, как маленькой девочкой услышала от Михаила Леонидовича: «Илзочка, когда ты вырастешь, ты выйдешь за меня замуж?» Хорошо помню, как ответила ему: «Когда я вырасту, у вас уже будет борода». Я выросла, и какое счастье, что несколько раз мы встречались на сцене, на съемочной площадке, когда снимался музыкальный фильм «Али-Баба», где он исполнял главную роль. Мы встречались на сцене в номере, посвященном моему отцу, и я имела счастье смотреть в его глаза. Никогда не забуду, как перед премьерой балета «Шахерезада», где мой брат Андрис предложил Михаилу Леонидовичу исполнить актерскую партию Шахрияра, молодые артисты болтали перед закрытым занавесом, разогревались как-то не очень серьезно, а мы с Михаилом Леонидовичем уже приготовились – я положила свои руки на его и почувствовала легкую дрожь. Этот великий артист волновался перед исполнением партии Шахрияра. Это отношение, с которым то «звездное» поколение всегда выходило на сцену.

Не могу не упомянуть про удивительное качество Лавровского-друга. Они так и остались по воспоминаниям многих как неразрывные друзья – Лавровский, Владимиров, Зернов, Антонов. Все – танцовщики одного поколения, все – замечательные артисты, которые пронесли дружбу, доверие друг к другу, признание дарования друг друга через всю жизнь. И неслучайно уважение и любовь к Михаилу Леонидовичу

Лавровскому, которые сегодня испытывает каждый, кто встречает его в Большом театре, неизменны.

Очень приятно и радостно, что сейчас традицию семьи продолжает еще один Лавровский – полный тезка своего великого деда – Леонид Михайлович Лавровский Третий. Именно он, Леонид Лавровский-младший, стал режиссером юбилейного вечера своего отца, который прошел на сцене Большого театра. И сделал это интеллигентно, талантливо. Будучи очень молодым человеком, он уже обладает харизмой, которую унаследовал и от отца, и от деда. Я преклоняюсь перед этой великой семьей и желаю Лавровскому-младшему таких же свершений, какие были доступны отцу и деду.

Марис Лиепа (1936–1989)

С особым волнением и особой ответственностью я начинаю рассказ о моем отце – выдающемся балетном артисте, танцовщике, педагоге Марисе Лиепе.

Смерть художника не только не лишает нас чего-либо – она обогащает, придавая фигуре человека тот последний, окончательный удар резца. Когда гаснет лик живого человека, лик его судьбы вдруг озаряется.

С радостью погружаюсь я в жизнь моего отца, в свои воспоминания, в то, что прожила и прочувствовала, в то, что мне известно по книге моего отца, по многочисленным воспоминаниям людей, которые его любили и любят.

Он родился в Риге в 1936 году в семье Лилии и Эдуарда Лиепа. Наш дедушка, Эдуард Лиепа, сначала пел в хоре Рижской оперы, потом работал машинистом сцены. И беззаветно любил театр. А бабушка (мы с Андрисом звали ее Омама́ на латышский манер, а дедушку – Опапа́) была невероятной театралкой, обожала балет, бегала на все балетные спектакли и премьеры. Семья была состоятельной, и в Риге у них было несколько домов. Но к тому моменту, когда Латвия стала советской республикой, остался один дом. Собственный двухэтажный дом в центре Риги, на улице (бывшей) Сколос, потом Андрея Упита. При доме был маленький сад, и дедушка возделывал его с большим искусством и любовью: он сажал много роз и лилий. Роз – потому что бабушка их любила, а лилий – потому что она носила имя Лилия. Даже в этом я вижу семейное качество сентиментальности, и мама моего отца, и отец, который унаследовал это качество от нее, были невероятно сентиментальны.

Отец был вторым ребенком в семье. Старше на несколько лет была его сестра Эдит. Он рос хилым и тщедушным мальчишкой, и однажды приятель отца – завуч рижского балетного училища – сказал моему дедушке: «Эдис, почему твой маленький Марис такой хилый? Отдай его к нам в балетное училище, он станет сильным и ловким». Так и решили: маленького Мариса отвели в балетное училище. Только через несколько дней он пришел и сказал маме: «Мне этот ваш балет поперек горла стоит, не пойду туда больше, и все!» Но отца с его мамой связывали чувства огромной любви и доверия. Видимо, материнское сердце подсказало моей бабушке, что надо настоять, и он поверил и стал посещать балетные занятия. А потом ему понравилось то, что в классе были ребята разных возрастов: он был самый маленький, а рядом с ним занимались парни на четыре, пять лет старше его, и

такое соседство со взрослыми ребятами его привлекало. Это были мальчишки первых послевоенных лет, мальчишки, для которых мир театра становился сказочным пространством. Это было поколение увлеченных ребят. Но увлечения маленького Мариса делились тогда между балетом и плаванием, и поначалу он отдавал предпочтение именно спорту. Эта его увлеченность осталась на всю жизнь – спортивная закалка очень помогала ему и была огромной поддержкой.

В 1950 году в Москве во время летних каникул проходил Всесоюзный смотр хореографических училищ (младших классов), и мой отец в составе латышской делегации первый раз поехал в Москву. Это было потрясением для него: Рижское хореографическое училище показалось отлично, и в финал прошли два номера, в которых был занят мой отец, – знаменитое па-де-труа из «Щелкунчика» и сольная мазурка, которую поставил для маленького Мариса его педагог Валентин Блинов. Позднее отец писал в своей книге, что цвета костюма его мазурки – голубой и белый – на много лет стали его любимыми цветами сценических костюмов, настолько он был влюблен в этот номер. Он говорил, что, если его разбудить ночью, он и сейчас сможет станцевать весь этот номер от начала до конца. Но Москва перевернула его душу не только первыми успехами, она перевернула душу тем, что те идеалы, о которых он только слышал раньше, недосягаемые имена и понятия – Уланова, Семенова, Мессерер, русский балет, Большой театр, консерватория, Пушкинский музей – все это стало реальностью, все это стало Мечтой. И тогда он записал в своем юношеском дневнике и заклеил уголок: «Я буду танцевать принца Зигфрида». Это и стало той путеводной нитью, той мечтой, за которой он шел первые юношеские годы своей жизни.

В жизни моего отца, как и в каждой жизни, много промыслительных случайностей. И в этом, конечно, видна рука судьбы. Так, через несколько лет после памятной поездки в Москву и того внутреннего переворота, состоялась встреча с двумя замечательными московскими педагогами, которые, по традиции, приезжали летом отдыхать на Рижское взморье. Это люди, которые потом очень много будут значить в жизни моего отца, – Николай Иванович Тарасов и Елена Николаевна Сергиевская. Приехав в Ригу на отдых, они ходили на спектакли Рижского балета. А молодых ребят занимали в спектаклях, потому что не хватало танцовщиков (многие в военное время эмигрировали). В труппе не хватало артистов, и молодым ребятам предоставлялась возможность выходить на сцену в балетах, иногда по несколько раз за один вечер. Так Николай Иванович

Тарасов заметил моего отца, наверное, они разговорились, и появилась надежда, что в классе Николая Ивановича на следующий год может найтись место для Мариса Лиепы. На семейном совете было решено продать дом на взморье, чтобы Марису можно было жить два года в Москве. Итак, первый раз в жизни он уезжал из родной Риги, чтобы начать взрослую жизнь…

Я и сейчас вижу моих бабушку и дедушку на вокзале в Риге. Так уезжали и мы после летних каникул. Они стоят и машут нам рукой. Но тогда моего отца провожала еще удивительная, любимая им и любящая его няня Генриетта, его добрый ангел, которая вырастила его. Со слезами на глазах отпустила она своего любимца в Москву, приговаривая: «Кто же будет варить ему его любимую кашу?» И вот 2 сентября 1953 года Марис Лиепа, 16-летний юноша, уже окончивший общеобразовательную школу, пришел на первый свой урок к Николаю Ивановичу Тарасову в Московском хореографическом училище. Начался новый виток его жизни.

В Москве он поселился у Евгении Павловны Дельфос-Лианозновой – удивительной женщины, большого друга семьи. Она занимала одну комнату в общей квартире на улице Станиславского, и Марис жил в ее комнате за ширмой. Она оказала огромное влияние на молодого человека: она заставила выучить английский, следила за тем, как он одевается. Хотя все, кто знал моего отца в те годы, говорили, что он всегда выделялся из толпы: при первом взгляде на него можно было сказать – идет иностранец. Врожденное чувство вкуса и элегантности у него было в крови.

Фрагмент из книги отца «Я хочу танцевать сто лет»: «Меня часто спрашивают: «Какой вы, Марис? Кто вы на самом деле?» В одном интервью я уже сказал: между тем Марисом, который, помахивая портфельчиком, шел в школу в Риге, и тем, который сегодня подъезжает к Большому театру на Грэмлин или Вольво, нет никакой разницы. Абсолютно никакой. Они оба стоят на той же про́клятой потной земле, и для них обоих путеводной звездой является зашифрованное обещание, записанное в дневнике мальчишеской рукой: «Я буду танцевать принца Зигфрида». Они исполнили свое обещание. Они намерены это сделать и впредь. Но пружиной действия было, есть и будет вечное стремление перебороть себя. Рядом с Марисом, сентиментально и страстно влюбленным в балет, который говорит себе: «Как это прекрасно, поэтично и чудно!», постоянно находится другой, который возражает: «Это сплошное насилие над собой, и ты все еще желаешь этого?» Марису, щеголяющему на иномарках – первому в театре, и привыкшему на званых обедах слушать комплименты

поклонниц и поклонников: «Марис, какой вы гениальный!», ехидно нашептывает второй: «Ты, артистик, как противно ты станцевал последнего Спартака, теперь ты должен сбросить за два дня четыре кило жира». С Марисом, собирающим иконы, античные инталии и камеи, любящим подводное плавание, шик, шампанское, остроумные мальчишники в Сандуновских банях по четвергам, всегда рядом тот, которому для подобных удовольствий не хватает времени, денег, настроения, сил – только балет, балет… Рядом, вечно рядом со спешащим, злым, гордым – тот, который любит покой, тишину, который не стыдится слез и умеет быть нежным. А еще бывает ироничным к себе и другим, высокомерным, капризным, черствым. Кто живет в этом человеке? Не спрашивайте. Спросите лучше другое – «Кто из них двух настоящий?», ибо для него самого подобный вопрос все еще кажется очень трудным».

Итак, 16-летний, дерзкий, восторженный, вдохновенный юноша Марис Лиепа – теперь московский житель и ученик Николая Ивановича Тарасова. Ему повезло, что он уже закончил общеобразовательную школу и мог приходить только на занятия специальными дисциплинами: мог спокойно выспаться, продумать урок, замечания и прийти в класс к 12:45. Поначалу его воспринимали как характерного танцовщика, как и в Риге, где тоже прочили карьеру характерного танцовщика. Ему сразу же дали возможность участвовать в интересных характерных номерах. Но кто бы знал, что творилось в его душе, когда он из-за кулис смотрел, как другие ребята танцуют столь заманчивые для него и недосягаемые пока классические Па-де-де. Но ко второму полугодию он получает пятерку по классике, и ему дают возможность приготовить два Па-де-де из балетов «Щелкунчик» и «Дон Кихот».

Удивительное отношение навсегда он сохранит к Николаю Ивановичу Тарасову – это отношение к своим педагогам он раз и навсегда заповедует и передаст и нам. Я не знаю другого человека, который бы, будучи признанным мастером, звездой Большого театра, после каждого своего спектакля ехал на кладбище и отвозил цветы со своего спектакля на могилу любимого учителя. И еще, и еще раз говорил ему спасибо, когда через много лет после его триумфальной премьеры – балета «Видение Розы» в Нью-Йорке – критики с восторгом будут говорить и писать о необыкновенных руках Мариса Лиепы. Он еще и еще раз вспомнит, как Николай Иванович Тарасов работал над каждым пальцем, как он объяснял, какая должна быть рука, какие должны быть говорящие пальцы у танцовщика, как это важно в балетном спектакле.

И снова я возвращаюсь к книге моего отца «Я хочу танцевать сто лет»: «А еще через год на выпускном вечере я станцевал весь спектакль «Щелкунчик», это произошло 1 мая 1955 года на сцене филиала Большого театра, ныне – здания Московского театра оперетты. За дирижерским пультом стоял Юрий Файер, Машу-принцессу танцевала Элла Бричкина. По окончании спектакля Юрий Файер вышел на сцену и своим специфическим голосом, немножко картавя, сказал: «Марис, ты прекрасно танцуешь, и ты обязательно станешь самым настоящим принцем. Я чувствую». Позже под руководством Файера я танцевал в «Дон Кихоте», «Раймонде», «Лебедином озере». Чудесные спектакли, но все равно ни один из них в моей памяти не сохранился так ярко, как мой самый первый «Щелкунчик». А в Музее Большого театра, в папке с названием «Марис Лиепа», хранится рецензия на выпускной спектакль Московского хореографического училища 1955 года. В ней написано: «Из мужского состава выделяется Марис Лиепа, танцовщик с прекрасными внешними данными и отличной техникой, одинаково сильный и в сольном танце, и в дуэте». Но суровая реальная жизнь разрушила мои радужные планы. Выпускников с четверками забрал Большой театр, а меня, единственного окончившего школу круглым отличником по всем дисциплинам, Большой театр взять не мог: в Министерстве культуры уже лежало категоричное предписание отправить меня обратно в Ригу. А я-то, наивный, два года живший за свой счет, почти поверил, что рижане про Мариса давно забыли».

И вот снова Рига, кажется, что рушатся все заветные мечты, все планы. Но, как отец пишет в своей книге, «Господин Случай, или Королева Удача начинает делать удивительные вещи». Молодому танцовщику в Риге дают сразу несколько сольных партий. И через несколько месяцев в составе Латышской делегации Марис Лиепа приезжает в Москву и танцует на сцене Большого театра в Декаде латышской культуры. Это производит большое впечатление, и даже Майя Плисецкая пишет статью в газету «Известия».

Триумфаторы возвращаются в Ригу, и опять поворот, опять Госпожа Удача: Рижский театр оперы и балета получает телеграмму – молодого танцовщика Мариса Лиепу приглашают стать партнером знаменитой Майи Плисецкой и принять участие в поездке в Венгрию в составе делегации деятелей русской культуры и танцевать с ней заветное «Лебединое озеро». Этому не помешала даже тяжелая травма ноги, которую он получил на одной из репетиций. Он стиснул зубы и сказал себе: «Я должен». Поменял технические трюки на другую ногу и станцевал.

Прошел еще год. Летом он поехал в Сочи, чтобы лечить

травмированную ногу, купаться, загорать. И там случилось невероятное: на гастроли в Сочи должен был приехать театр имени Станиславского и Немировича-Данченко, а у молодого Мариса закончились деньги. Тогда он нанялся помощником к пасечнику – ездил заготавливать дрова и хворост, а заодно научился лечиться укусами пчел. Как-то, раскинувшись в грузовике, он увидел проезжающую мимо «Волгу» и сидящего в ней Владимира Павловича Бурмейстера – главного балетмейстера театра им. Станиславского. Это был знак судьбы. Они встретились, и именно там, в Сочи, Марис Лиепа был принят солистом Театра Станиславского и Немировича-Данченко с окладом две тысячи рублей.

Итак, Москва. И первый спектакль, станцованный на сцене театра Станиславского – заветное «Лебединое озеро»: принц Зигфрид в знаменитом спектакле Владимира Павловича Бурмейстера. Уже потом известный французский танцовщик Сериль Атанасов рассказывал мне, что когда в Гранд-Опера перенесли постановку Бурмейстера и он танцевал в этой постановке, то всегда перед спектаклем он смотрел на фотографию Мариса Лиепы с перышком в руке, и этот поэтичный образ Лиепы всегда вдохновлял его на правильное исполнение роли принца Зигфрида. Там же, в театре Станиславского, Марис Лиепа танцует спектакли, которые собирают любителей балета, и туда ходят уже не только для того, чтобы смотреть любимые спектакли Бурмейстера, но и на Лиепу. Он танцует Лионеля в «Жанне д'Арк» и Конрада в «Корсаре».

Следующий виток жизни уже связан с Большим театром. Отец так пишет об этом в своей книге: «Мой переход в прославленную труппу был достаточно интересным. Тот, кто бывает в роскошном бароккальном зале этого театра, легко может себе представить такую картину: в одной из лож, директорской, сидят Главный балетмейстер Большого театра Леонид Лавровский и взволнованный Марис Лиепа, который только что услышал заветные слова: «Марис, вполне возможно, что я возьму вас в труппу Большого». Я заранее догадался о теме нашего разговора, я давно мечтал об этом, но все-таки не овладел собой. По-мальчишески открыто, напрямик выпалил: «Да, это, конечно, прекрасно, но что вы дадите мне танцевать?» Леонид Михайлович слегка усмехнулся и сказал: «Вы знаете, что вы уже третий, с кем я сегодня веду переговоры в течение последних двух часов? Да-да, первыми были два молодых солиста из Ленинграда. Одни из них спросил, какую зарплату я могу ему обещать, второго интересовала только квартира, ее метраж и количество комнат. Так вот, я беру вас». Позже я узнал, что одним из ленинградцев

был Рудольф Нуреев. А мое отношение к Лавровскому можно обозначить одной фразой – я его боготворил. Какими насыщенными оказались мои первые сезоны в Большом! К целому ряду классических спектаклей добавились новые экспериментальные работы «Ночной город» и «Страницы жизни». Я радовался, что юношу в «Ночном городе» Лавровский создал на меня. Лавровского я бы назвал великолепным мастером балетной экспрессии».

Отец всегда говорил нам с Андрисом, что человеку обязательно дается в жизни шанс, надо только уметь им воспользоваться. Он оставил нам очень-очень много таких подсказок, пометок, которые поддерживают нас в жизни. День рождения моего отца – 27 июля – всегда был для него и для всех, кто его любил и любит, особым днем.

Итак, 1960 год – директорская ложа Большого театра, где происходит разговор Леонида Михайловича Лавровского с Марисом Лиепой и где наш отец слышит заветные слова: «Марис, я беру вас в Большой театр».

Как говорит мой брат Андрис, ему в то время было минус два года, поэтому помнить он, конечно, ничего не может, но впечатления от того, что рассказывал ему отец о работе в Большом театре, остались. Андрис рассказывает: «Они очень глубоки, очень личностны. Все серьезное началось, только когда я сам стал танцевать. Тогда отец начал мне рассказывать и показывать партии, которые он делал, и, наверное, одной из самых любимых и серьезных была роль Альберта в балете «Жизель»… А началось все с маленьких нюансов, о которых практически никто не вспоминает и иногда даже не обращает внимания. Есть такой момент в первом акте, когда Жизель гадает на ромашке, и эти ромашки всегда готовили к спектаклю – нарезали лепесточки, два из которых она сначала отрывает, а потом уже просто подсчитывает: «любит – не любит», сойдется или не сойдется судьба. Отец сказал, что после того, как Жизель погадала на этой ромашке и бросила цветок, потому что у нее не сошлось ничего, надо обязательно его поднять, оторвать лепесток, подбежать к ней и показать, что она неправильно посчитала. Но она не увидела, что он оторвал этот лепесточек, и в этом основная интрига первого акта: судьба ей подсказала, что не сойдется, а он пошел наперекор судьбе, ему показалось, что оторвать этот маленький лепесточек настолько просто, чтобы все было хорошо. И в конце, когда она гадает уже на невидимой ромашке с распущенными волосами в сцене сумасшествия, начинает как бы отрывать лепесточки, он вдруг вспоминает о том, что у него был этот момент, когда судьба ему показала, что

нельзя идти против. А он сделал очень просто – оторвал один лепесток, и все сошлось. А все сошлось не так, как ему хотелось…»

Андрис продолжает: «Такие маленькие нюансы, о которых рассказывал отец, остались в моей памяти. Но самым удивительным был выход во втором акте «Жизели», когда Альберт появляется с длинным плащом, с букетом роз или лилий и когда происходит перерождение героя. На самом деле, его трактовка была интересной, и мне она очень помогла: Альберт был увлечен Жизелью, она его как-то воспламенила, но он не был по-настоящему влюблен в нее. И полюбил только в тот момент, когда ее потерял. То есть настоящее чувство возникло тогда, когда она сошла с ума и умерла практически у него на руках. Удивительный момент: я в своей жизни станцевал всего один спектакль, в котором сделал не так, как мне показал отец. Это было в Нью-Йорке, и мне пришлось танцевать другую редакцию, но больше никогда в жизни я себе этого не позволял. Я всегда заканчивал первый акт рядом с Жизелью, а есть вариант, когда граф Альберт, увидев, что Жизель умерла, убегает со своим оруженосцем со сцены и первый акт заканчивается без Альберта. Как я понимаю, для отца было очень важно, что последние секунды жизни она провела в его руках. Когда в конце он наклоняется и трясет совершенно ослабевшую Жизель, происходит перерождение самого Альберта. И во втором акте он появляется уже совсем другим человеком. Тут было важно все, начиная от костюма и до того, как лежали лилии либо розы. Отец учил меня, как их нужно раскладывать, как идти, как управлять плащом, причем выход с плащом мы репетировали с ним, наверное, недели полторы. В дальнейшем, когда я работал со своими ребятами-учениками, для них было неким нововведением: как можно начинать репетицию с того, что ты надеваешь плащ и пятнадцать-двадцать минут ходишь с ним? Но, как ни странно, оказывается, что проходы по сцене в любом спектакле гораздо сложнее, чем вариации. На них меньше всего обращают внимание танцовщики, меньше всего работают, и, как часто бывает, эти проходы по сцене получаются в минус роли, а не в плюс».

А я хочу рассказать, как на гастролях встретилась с молодым танцовщиком Семеном Чудиным, мы разговорились, и я поняла, что он готовит Альберта в балете «Жизель». У меня с собой оказалась книга моего отца, и я спросила, читал ли он главу, которая называется «О моем брате Альберте»? Мне очень нравится эта глава, и я всегда думала, как потрясающе она написана. Она должна была бы стать учебным пособием для каждого танцовщика, который берется за роль Альберта, –

настолько тонко и глубоко отец описывает все переливы этой роли, все то, о чем рассказывал мой брат Андрис. И я дала Семену почитать эту главу: он был потрясен тем, насколько это интересно и полезно для каждого танцовщика.

Несмотря на то, что роль Красса в балете «Спартак» считается вершиной в творчестве нашего отца, балет «Жизель» стал для него своеобразным жизненным дневником: настолько роль Альберта давала ему возможность высказываться от своего собственного имени. Отец всегда делал грим сам и научил этому нас: он считал, что спектакль начинается с того момента, когда садишься за столик в гримерной. Он всегда был очень сосредоточен и собран перед спектаклем и редко вступал с нами в разговоры. Помню, как сидела в его гримерной и он, глядя в зеркало, спросил меня с лукавой улыбкой: «Давай подумаем, какой сегодня у нас будет Альберт? Какие мы сделаем ему глаза? Может быть, он будет влюбленным юношей или ловеласом?» У отца было много костюмов для спектакля «Жизель» – для первого акта и для второго акта. И он перед спектаклем выбирал костюмы согласно своему настроению. Иногда говорил мне: «Сегодня я станцую в твоем любимом костюме». Кстати, Андрис танцевал свою премьеру «Жизели» в моем любимом костюме отца – коричневом с романтичными рукавами. Эти спектакли производили на зрителя неизгладимое впечатление. Для меня это впечатление настолько сильно, что, когда я становлюсь зрителем на спектакле «Жизель», в конце первого акта прикрываю глаза и вспоминаю, как это делал отец. Я не помню спектакля, чтобы слезы не появлялись у меня на глазах в конце первого акта «Жизели», когда отец был на сцене.

В Большом театре Марис Лиепа танцевал очень много. Для нас, его детей, и как танцовщиков, и как зрителей, одним из самых ярких его спектаклей, помимо «Спартака», был, например, балет «Анна Каренина». Причем на премьере отец танцевал Вронского и танцевал очень интересно. А потом исполнил роль Каренина, где раскрылся еще более ярко и глубоко. Б. А. Львов-Анохин сказал: «От такого Каренина не ушла бы Анна».

Замечательным спектаклем был балет «Чиполлино», где Марис Лиепа исполнил роль Принца Лимона. Когда спектакль выходил, в нем танцевали все лучшие силы театра, на сцене собирались такие мастера, как Нина Сорокина – Редисочка, Михаил Цивин – Чиполлино, Андрей Петров играл Синьора Помидора, Ксения Рябинкина танцевала одну из графинь Вишенок. Состав был очень сильный. И когда настоящие артисты с огромным опытом исполнения таких серьезных ролей начинали немножко шутить и импровизировать в рамках этой постановки

под музыку Карена Хачатуряна, которую можно было услышать и в мультфильмах, дети, которые приходили на спектакль, тут же погружались в какую-то сказочную атмосферу.

Как-то отец был в особенном ударе, и мы расшифровали мизансцену, которую он придумал сиюминутно: в тот момент, когда папа – Чиполлино просит отпустить его, потому что у него сынок, Принц Лимон – наш отец показывает в зал и жестами говорит: «А у меня двое, вон там!» От этой импровизации они начали хохотать, а мы, зрители, не понимали, отчего они так хохочут и у них такое веселое настроение. Это был другой уровень смеха, который доступен выдающимся артистам. На премьере этого спектакля каждый из артистов подарил друг другу какие-то подарки: отцу принесли лимоны, а он Синьору Помидору принес килограмм помидоров – положил на стол, и это было очень весело, эффектно. Декорации и костюмы Валерия Левенталя были яркие, красивые.

Балет «Видение розы» – это шедевр Михаила Фокина, который отцу удалось сохранить, воссоздать в течение десяти лет! И это, видимо, был еще заряд энергетики, которая передалась брату Андрису, и сейчас он продолжает традицию восстановления спектаклей из «Русских сезонов» Сергея Дягилева. В условиях советской действительности Михаил Фокин, который умер в 1942 году в Нью-Йорке, был невозвращенцем, и популяризировать его творчество никто не хотел. Но когда этот мини-балет появился на сцене Большого театра и продюсер американских гастролей труппы Соломон Юрок увидел его, он поставил условие, чтобы балет был в Нью-Йорке.

В Нью-Йорке произошел удивительный случай, который отец описывает в своей книге, когда после премьеры балета «Видение розы» к нему подошла маленькая девочка и протянула листок, на котором было написано по-английски: «Я – Изабель Фокина, внучка Михаила Фокина, прошу у Вас автограф». Отец был растерян и потрясен перед этой маленькой девочкой, которая как бы перекинула мостик между Михаилом Фокиным, «Русскими сезонами», мостик, который перекинулся над теми десятью годами, над тем временем, в которое шло восстановление маленького шедевра. Это был трогательный и щемящий момент. Тогда отец поднял глаза и увидел Виталия Фокина, сына Михаила Михайловича, и потом их долгие годы связывала тесная дружба и переписка.

И, конечно, невозможно забыть о роли Красса в «Спартаке», которая стала непревзойденной. До сих пор можно увидеть молодых интересных исполнителей роли Спартака, но Красс все же остался непревзойденным. Это было слияние удивительной

работы хореографа и умного, талантливого танцовщика. А потом разрыв на пике творческого слияния и сотрудничества с Григоровичем, о котором очень жалел отец, к сожалению, произошел. Но момент, когда создавался «Спартак», наверное, был самым счастливым моментом в жизни нашего отца. Это замечательно, когда удается создать коллектив единомышленников, которые влюблены в идею спектакля. И это всегда чувствуется в труппе, что создается нечто значительное. Гениальная музыка Хачатуряна, которая была пересмотрена Юрием Николаевичем с его режиссерской точки зрения, потрясающие костюмы и декорации Вирсаладзе создали удивительное сценическое пространство. Зрители приходили в Большой театр, у них возникало ощущение, что они находятся не в обыкновенном театре, а в Колизее. Сегодня, гастролируя по разным странам, мы понимаем, как потрясающе эти декорации вписываются в любые театры мира. Этот спектакль проходил в Греции, в амфитеатре, и в Риме, и думаю, что дружба с режиссером Франко Дзеффирелли началась именно после того, как он увидел этот спектакль и такого уникального артиста-танцовщика. Надо отметить, что с Владимиром Викторовичем Васильевым, исполнителем роли Спартака, был совершенно фантастический партнерский дуэт: дуэт не мужчины и женщины, как в балете было принято, а совершенно уникальное соперничество, которое привело к такой ядерной реакции. Дело в том, что партию Спартака готовили два танцовщика – Владимир Васильев и Марис Лиепа. Как получилось, что один стал Спартаком, а другой – Крассом? Поначалу партия Красса отдана была артисту Владимиру Левашову, и партия не была танцевальной. На одной из репетиций отец пытался что-то объяснить, предложить Григоровичу и Васильеву, и встал на позицию Красса. Григорович заметил, наступила пауза, и он сказал: «Марис, а вы не хотели бы попробовать партию Красса?» Это было очень неожиданно, но очень интересно. Как пишет в своих воспоминаниях ученик отца Борис Акимов (отец ввел его вторым составом на партию Красса), когда первый раз на верхней, репетиционной сцене Большого театра прошла репетиция, где отец прошел Красса, труппа была ошеломлена. Все ходили и говорили: «Вы видели Лиепу в Крассе? Это непередаваемо, это что-то необыкновенное!» С этого момента начался другой спектакль, сложился костяк – четыре персонажа: Спартак – Фригия (Вл. Васильев, М. Лавровский) – (Е. Максимова, Н. Бессмертнова), Красс – Эгина (М. Лиепа – Н. Тимофеева). Четыре мощных актерских работы, четыре выдающихся исполнителя.

Отец мечтал, чтобы Андрис станцевал Красса. Я помню, как он говорил: «Но мы сделаем совершенно другой образ». И мне очень жаль, что этого не случилось, потому что мне кажется, что именно содружество и работа отца и сына дали бы новое звучание этой роли. Сейчас такое ощущение, что исполнители, которые идут за отцом, находятся как будто в тупике. Я помню, как отец говорил: «Мы сделаем совсем другого Красса, он будет молодой, яркий, дерзкий!» Сшили даже костюм: Андрис с Ниной Ананиашвили должны были на одном из конкурсов танцевать Адажио Красса и Эгины. Андрис репетировал: отец показывал, а он записывал все на магнитофон (тогда не было видео). То же произошло и с «Видением розы» – Андрис записывал, потому что понимал: каждый приход отца в зал для него – подарок судьбы. Но это была уже запись на видео, и по этому видео я тоже входила в этот спектакль. Я слушала и смотрела репетицию Андриса с Ниной Ананиашвили, и когда отец говорил им замечания, у меня было полное ощущение, что и я тоже репетирую с отцом.

Мой брат Андрис Лиепа вспоминает: «Мне кажется, что приход в Большой театр Григоровича абсолютно поменял менталитет танцовщиков. Помимо актерских ролей стали появляться новые пластические открытия, и таким открытием была «Легенда о любви» 1964 года. Этот спектакль уже шел на сцене Кировского театра с огромным успехом, но войти в спектакль, который уже идет и поставлен на другого человека, и сделать что-то, чтобы это запомнилось, – очень сложно. И, наверное, «Легенда о любви» – это тот спектакль, который отцу очень удался, потому что он обладал совершенно фантастическими руками, чувством позы и музыкальностью. Он был не просто танцовщик, а очень думающий танцовщик. Ему подошел и костюм, и восточная чалма, и корона с двумя красивыми красными факелами. Я был ребенком, и на меня это произвело неизгладимое впечатление: я пришел домой и слепил отцу из детского пластилина фигуру Ферхада с короной. Помню, что ему очень понравилось».

Ферхад – главный исполнитель спектакля «Легенда о любви» – надевает корону только в дуэте с Мехменэ Бану. А художник Симон Вирсаладзе, мастер балетного костюма, одел Ферхада в трико-комбинезон интересного зелено-голубого цвета с белой чалмой, с большим вырезом-вставкой на груди. Казалось бы, все очень просто, но очень стильно. В этом костюме особенно выделяются кисти – они становятся говорящим инструментом танцовщика. И все отмечали, что пластика Мариса Лиепы в этом спектакле была совершенно феноменальной.

Однажды, когда я сидела на диванчике в углу гримерной отца перед спектаклем «Легенда о любви», а он готовился к роли Ферхада, он вдруг спросил меня: «А ты знаешь, о чем этот спектакль?» Помню, меня совершенно потрясло, что отец обратился ко мне в момент подготовки к спектаклю, когда нужно сидеть тихо, не смотреть «под руку», не болтать ногами и не дышать даже. У него было хорошее настроение, ему хотелось общения, и он стал мне рассказывать историю этого спектакля: о любви Ферхада и Ширин, о Мехменэ Бану, которая тоже любит Ферхада. Я никогда не забуду этот рассказ и то, как он заворожил меня.

Вспоминая о ролях, об удивительном даре балетного актера, мы бесконечно признательны нашему отцу за тот дар отцовства, чутья, родительского таланта, который дал ему Господь: он не закрыл для нас двери своей внутренней мастерской. Он открыл для нас профессию и никогда не казался на своей высоте недосягаемым. Он говорил: «Ребятки, если вы хоть чуть-чуть постараетесь, какая у вас может быть интересная жизнь!» Он будто бы подтягивал нас к себе, все время: его реакция на то, что мы делали, его внимание на наши незначительные поначалу выходы на сцену, с того момента, когда мы станцевали первый раз в «Вальсе» в балете «Спящая красавица» (мы репетировали дома с шарфиком, который изображал у нас гирлянду из роз); его первые фотографии из-за кулис. Он никогда не говорил с нами с высоты своего положения в профессии, поэтому нам казалось так легко до него дотянуться: с одной стороны, мы понимали, что наш отец где-то там, наверху, но с другой стороны, мы должны до него дотянуться. И думал ли он когда-нибудь, что в нашей семье будет три народных артиста? Мы никогда об этом не задумывались и не стремились к этому, но я думаю, что он бы был этому рад…

Андрис Лиепа: «К сожалению, отец ушел из жизни очень рано, и та молодежь, которая могла быть воспитана им, теперь уже не имеет такого уникального педагога и человека. А он был очень хорошим педагогом, репетитором, актером, который мог другому танцовщику помочь сделать роль. Сейчас много репетиторов, которые могут показать движения, но роль отрепетировать практически никто не умеет».

Когда я стала играть на сцене Драматического театра, оборачиваясь на то, что мы с братом знали и видели в работе отца, я поражалась: как он в балетной работе шел путем драматического артиста, абсолютно профессионально выстраивая свою роль сам.

Завершаю рассказ о Марисе Лиепе фрагментом из книги отца

«Я хочу танцевать сто лет»: «И в это мгновение я знаю, что около стола – сцены жизни рядом со мной стоят мои дерзкие мальчишеские мечты, мое детство, держа в руке дневник, зашифрованный тайной записью: «Я буду танцевать принца Зигфрида». Стоит моя мама, отец, сын, дочь, мои друзья, мои партнерши, мои коллеги. И здесь же, в полукруге, стоят мои герои. Все пришли – мои принцы, мои влюбленные юноши, мои воины. Ромео тут, Ферхад, Альберт, каким странно нежным стал Красс, как легко улыбается Гамлет. Я вас приветствую, мои гости! Но в тот же миг я осознаю, что стою здесь один, беспощадно один, без титулов, славы, улыбок, цветов, аплодисментов. Я стою на пороге нового времени, перед неизвестными ролями, партнерами, спектаклями, отбросив все былое, полный ожиданий и любопытства. Я так хочу согреть эту незнакомую темноту, будущее, покорить, наполнить звоном, смехом, звездами… Я хочу жить и танцевать сто лет».

Андрис Лиепа (диалог с Илзе Лиепа)

Мой брат – не только блистательный танцовщик, но и человек, талантливый во многих областях: он и режиссер, который ставит балетные и оперные спектакли, и удивительный организатор, который делает необычные проекты. Замечательный человек и просто красивый мужчина – мой любимый брат, народный артист России, лауреат многих премий Андрис Лиепа.

Ему за пятьдесят, и это совсем не много, потому что впереди – огромная работа и жажда творчества. Когда-то я хотела посадить его около магнитофона и попросить рассказать о том, что ему интересно в искусстве. Тогда он на это не согласился, зато теперь мы можем говорить обо всем, что нас волнует в столь любимом искусстве балета, о нашей жизни, о жизни наших родителей – отца Мариса Лиепы и мамы Маргариты Жигуновой.

Итак, мы – маленькие, и живем в пространстве творчества, которое создают наши родители. Иногда мы бываем в театре Пушкина, где работает мама, иногда – в Большом театре, где работает отец.

Илзе: Андрис, как это все воспринималось, как откликалось в твоей детской душе?

Андрис: Во мне всегда боролись два внутренних ощущения: московское и рижское. Очень приятно и комфортно было гостить у наших латышских родственников – у бабушки Лилии Кришевны и дедушки Эдуарда Андреевича. Они меня очень любили, и лето я проводил в Риге, на взморье – очень любил дом в Ассари. А когда я приезжал в Москву, то попадал немного в другую атмосферу – приходилось учиться, начинать работать. И я понимал, что те два месяца в Риге – это некое отдохновение, а в Москве на меня наваливалась работа молодого артистического отпрыска.

Когда я родился, родители отправили меня в Ригу. Мама уже ждала второго ребенка (сестренку Илзе), было много бытовых сложностей, поэтому первые три года я прожил в Риге у бабушки с дедушкой. Они ко мне очень привязались, был даже интересный случай. Первый мой язык был латышский, и когда родители решили забрать меня в Москву, то московская бабушка Екатерина Ивановна приехала за мной. Мы сели в поезд, по-русски я не говорил, а она по-латышски знала только фразу «нельзя». Когда поезд тронулся, я, увидев на перроне латышских бабушку и дедушку, стал истерически кричать, что меня украли и надо вернуть меня обратно. Моей московской бабушке пришлось объяснять соседям по вагону, что я – ее внучок. Так или иначе меня привезли в Москву.

Школьные годы были очень необычными. Сначала я поступил в общеобразовательную школу с углубленным изучением английского языка, причем целый год просидел за одной партой с Аленой Бондарчук. Но скоро начал посещать вечерние подготовительные курсы и уроки в хореографическом училище.

Илзе: Андрис, я задам тебе вопрос, от которого сама устала: а ты сам захотел заниматься балетом?

Андрис: На эти курсы, как и в Чкаловский клуб, где мы занимались хореографией, мы ходили по настоянию родителей – они нас отводили, мы там серьезно занимались, потом выходили с бабушкой, и запах конфетной фабрики в районе Белорусской, который распространялся на два-три километра, сопровождал нас по дороге домой.

Потом в школу поступила внучка Екатерины Алексеевны Фурцевой, Марина, и нас посадили за одну парту. Получилось так, что она захотела заниматься балетом, и Софья Николаевна Головкина решила организовать две дополнительные группы. Причем в группу постарше поступили балетные дети: Леонид Никонов – сын балерины Людмилы Богомоловой, Саша Ветров – сын Николая Симачева. Была первая подготовительная группа, вторая, а потом уже – настоящая учеба.

Илзе: Значит, это было семь-восемь лет – две подготовительные группы, и девять лет – первый класс. Андрис, а ты себя ощущал способным ребенком в первых классах?

Андрис: К детству – да. К балету – не знаю. Помню, как отец привез меня в Софье Николаевне Головкиной и потом сказал, что Софья Николаевна рекомендовала поступать в балетное училище. Я не сопротивлялся, внутренне был настроен на то, чтобы все это попробовать. И началась рутинная работа, когда ставили к станку, надевали балетные туфли.

Илзе: Ты знаешь, ведь наш отец сопротивлялся, когда мама – наша бабушка – отдала его в хореографическое училище. Он говорил: «Этот ваш балет у меня поперек горла стоит! Не пойду туда больше, и все!»

Андрис: У меня такого не было, потому что все, что я видел в театре, мне очень нравилось. Думаю, что внутренне я был настроен на занятия балетом. Не могу сказать, что все было очень гладко и целенаправленно, но занимался в меру своих возможностей. Даже выходил в первых спектаклях: в первой подготовительной группе в училище я уже выходил в балете «Школьный двор».

Илзе: Что это была за партия?

Андрис: Это была партия детей, которые гуляли во дворе. Причем костюмов не было, и нам предложили взять свою летнюю

одежду. Помню, на мне были коричневые шортики, белая рубашка, и парами по двенадцать человек мы бегали по сцене. Какой-то хулиган нападал на пионеров, и это было а-ля «Тимур и его команда», только в балетном варианте.

Все, что происходило в училище, было очень интересно и необычно. Занимались гимнастикой, ритмикой, балетным классом и, конечно, общеобразовательными предметами. Я все так же сидел за одной партой с внучкой Фурцевой – очень симпатичной молодой особой. Как-то были гастроли школы Большого театра, которые совпали с гастролями самого Большого театра, шел класс-концерт, и Марина выносила маленькие пуанты, то есть изображала какую-то интересную роль на гастролях в Соединенных Штатах.

Илзе: Ты в эту поездку не попал?

Андрис: Нет, для участия в класс-концерте взяли только несколько самых маленьких девочек из группы.

Илзе: Андрис, сейчас детей в школу возят родители, на машине или на метро – но всегда провожают детей. Вспомни, как ты ездил в школу.

Андрис: Однажды, работая в Минске, я проезжал мимо подземного перехода и увидел, как семилетний ребенок с портфельчиком спускается в этот переход. Было ощущение ностальгии и одновременно ужаса от осознания того, что в Минске дети спокойно ходят в школу сами. Это удивительное забытое ощущение, когда мы садились в троллейбус № 31 около театра Пушкина и ехали до 2-й Фрунзенской, потом шли пешком до здания училища. А когда стали постарше – садились в метро, чтобы доехать побыстрее. Все было как-то романтично. Помню, у нас с тобой были красивые кожаные портфели: у меня зеленый, а у тебя – красный с вставкой из меха. Очень модные.

Илзе: А ты помнишь, как от меня убегал? Мы выходили с тобой из дома, и ты убегал, потому что не хотел идти рядом с девчонкой. А у меня тогда была мечта – когда-нибудь взять тебя за руку. Это было невозможно, и какое счастье, что теперь возможно все.

Андрис: А тогда моими педагогами, без которых ничего бы не случилось, были Инна Тимофеевна Самодурова, потом – Ленина Алла Михайловна, затем – Елагин Анатолий Гаврилович. С ним мы достаточно серьезно работали, он пытался делать постановки. Помню, в одной из них ты была Белоснежкой, а я – Гномом. Премьера была в Доме ученых, тебе сделали красивые куделечки, и мы танцевали гавот. Все это повлияло на нас, мы очень старались. Сольных партий у меня не было, но ты уже солировала в «Белоснежке и семи гномах». А я там прыгал через

спины своих однокурсников, надевал красивые ботинки и колпак. Было очень интересно, мне все нравилось, я грелся перед выходом (разогревался).

Илзе: Андрис, а когда ты осознал, что у тебя невероятно красивая балетная фигура и потрясающий прыжок?

Андрис: Ничего такого не было – ни фигуры, ни прыжка. Поэтому над всем этим я очень много работал, пытаясь соответствовать уровню сына Мариса Лиепы, и было очень трудно. После Анатолия Гавриловича Елагина несколько месяцев с нами работал Никонов Владимир Леонидович.

Илзе: Смена педагога в балетном обучении – это невероятное событие, и оно может оказаться и выигрышным билетом, и драмой. Найти своего педагога, который верит в тебя, которого ты чувствуешь, – непросто. И я понимаю, почему ты так подробно рассказываешь о педагогах, ведь для тебя как для танцовщика это очень много значит.

Андрис: В середине года к нам пришел Рахманин Борис Георгиевич. Это был совершенно другой тип педагога. Никонов нам очень нравился – он был либеральным педагогом, связан с театром и с нами как-то больше дружил. А Борис Георгиевич – педагог старой школы, держал дистанцию, и для нас это был большой контраст. Сразу мы его, конечно, не приняли, и он тоже не нашел контакта с нами. Но я понимал, что все равно работать нужно, и начинал тупо вкалывать: он давал задания, я их выполнял. Основным предметом у нас был классический балет, и на втором году обучения у Рахманина я почувствовал, что мы друг к другу уже привыкли. Начались интересные вещи с технической точки зрения, когда ученик не просто держится за балетный станок и выполняет элементы, а когда движения уже превращаются в танец и это становится похожим на мужскую технику танца. Во время экзамена я уже внутренне ощущал, что некоторые вещи делаю очень неплохо: у меня хорошо получались «заноски», когда нужно подпрыгнуть и в воздухе несколько раз занести ноги, а пируэт (вращение) всегда был немножко сложный. Тот экзамен – это была моя первая пятерка, до этого были и четверки, и тройки. Детские ощущения укрепились, но основу заложил Рахманин, хотя мы тогда до конца не понимали, что он нас научил серьезно относиться к работе.

Илзе: Андрис, а ты не помнишь, отец на наших экзаменах был?

Андрис: Да, он был на всех наших экзаменах.

Илзе: А что он тебе сказал, когда ты получил пятерку?

Андрис: Его немножко смущали руки Бориса Георгиевича, они были слишком академичные. Но отец видел, что уже есть

хороший результат, поэтому воспринимал все снисходительно.

Илзе: А он тогда тебе не предлагал позаниматься вместе?

Андрис: Думаю, что это было бы неправильно: педагог говорит другими словами, и у отца был внутренний такт этого не делать.

На следующий год из заграничной поездки вернулся Александр Александрович Прокофьев – очень известная личность в хореографическом училище. Он работал в Турции и в Чили, а до этого вел один из параллельных классов. У него уже было три выпуска: среди выпускников были Ирек Мухамедов, Алексей Фадеечев, Дьюла Харангозо – замечательный венгерский танцовщик, Игорь Терентьев. В его выпусках всегда были премьеры – ученики, которые потом становились балетными звездами.

Первого сентября нам сказали, что нашим педагогом будет Прокофьев. Мы стояли в зале, и вошел очень элегантный, экстравагантный человек с шармом. На класс он ходил в характерных туфлях – маленьких ботиночках на каблучке – и сам показывал все.

Илзе: Что он показывал? Он прыгал, вертелся?

Андрис: Сначала он посмотрел на нас, спросил, как мы себя чувствуем, как провели лето, а потом сказал: «Ну, что, «седьмой «Г», либо вы будете гениальными, либо… А сейчас давайте делать станочек». Мы сделали станок, потом вышли на середину. Он посмотрел, что и как мы делаем, и в конце урока сказал: «Ну, что, придется восьмилетку – в два года». Это было сказано как-то залихватски, но взялся за нас он очень серьезно. В его уроках была четкая логика. В понедельник он приходил в зал и давал класс, причем класс показывал сам – каждое движение у станка он показывал с правой и с левой ноги, чтобы ученик мог это запомнить. В понедельник мы выучивали этот класс, во вторник – повторяли, и повторяли до конца недели. А в субботу у нас был маленький зачет. Каждый недельный класс был посвящен отработке какого-то определенного движения. Начали мы с перекидных. Следующая неделя была посвящена турам в воздухе, затем – маленьким прыжкам.

Илзе: Это потрясающе, когда в ведении урока есть такая логика.

Андрис: Была выстроена своя логистика, и мы очень хорошо показались на полугодовом экзамене. Я уже начал получать пятерки после того первого успеха у Рахманина.

Илзе: В твоем отношении к профессии с приходом Прокофьева что-то изменилось?

Андрис: Александр Александрович был человеком

увлекающимся и серьезным. Он начал нас воспитывать в профессии, в отношении к тому делу, которым мы занимаемся. У подростков не всегда одинаковое настроение, и он понимал, что настроение может быть не очень хорошим, но заниматься нужно каждый день. Причем совсем не значит, что если вчера получалось хорошо, то завтра получится так же. Нужно приложить много усилий, чтобы выработать стабильность.

Прокофьев очень любил стабильность. Я начал делать успехи и, приходя домой, записывал все, что он говорил – все его замечания и наставления. Вечером я стал отдельно заниматься – после уроков оставался на час-два и отрабатывал то, что мы делали днем на репетиции или на классе. Такой двойной повтор в течение дня очень помог мне тогда. И сегодня своим ученикам, если у них возникают сложности, я увеличиваю нагрузку и даю возможность репетировать два раза в день. Если с утра репетировать, а после небольшого перерыва еще раз повторить, то тело гораздо лучше запоминает и приходит больший успех.

Илзе: Кстати, так же готовятся спортсмены, и это очень верно. А что ты начал танцевать, когда были эти репетиции?

Андрис: Тогда у нас в школе шли спектакли, и в некоторых из них я танцевал. Это был балет «Коппелия», я танцевал «друзей Франца» – там была большая вариация, где танцевали шестеро друзей. И была четверка в балете «Тщетная предосторожность». Там уже надо было делать туры, какие-то сложные движения, и мы первый раз выехали в Ленинград на смотр балетных училищ.

Илзе: Андрис, ведь тогда это было, действительно, большое событие – съезжались главные училища страны, и к этому было очень серьезное отношение. Если помнишь, наш отец в пятидесятых годах приезжал из Риги в Москву на такой смотр хореографических училищ.

Андрис: Для смотра в Ленинграде хореограф Вакиль Усманов поставил номер на меня и двух девочек, который назывался «Сонет». До меня этот номер уже танцевали, но он красиво прозвучал на музыку Марчелло Баха, был очень стильный и сделан а’ля Ренессанс. Было не много техники, красивые поддержки и очень интересная пластика. На этом смотре я исполнял два номера: гран па из балета «Тщетная предосторожность» с Леной Макаровой, и с двумя девушками постарше танцевал «Сонет» – это было красивое па-де-труа.

В предпоследний год обучения у меня уже были сольные номера, и я понимал, что меня готовят к главной партии в «Коппелии». С Александром Александровичем мы начали репетировать вариацию из этого балета. Все каникулы я провел в работе, в движении: очень много катался на скейте, бегал –

развивал ноги, чтобы они стали более выносливыми.

Илзе: Это отец нам открыл, что балет нужно обязательно дополнять спортом и что это поможет нам в профессии.

Андрис: Отцу было легче, потому что он начинал со спорта и очень им увлекался – плавал, бегал, прыгал специально. А я начал эти вещи подхватывать на последнем курсе обучения. Тогда педагог Виолетта Майниеце вела у нас историю балета, мы изучали историю семьи Тальони, и я узнал, что Тальони-папа заставлял свою дочь каждый день делать по двести плие-релеве – это приседание и подъем на полупальцы. Я стал этим пользоваться и почувствовал, что мои ноги начинают толкать меня вне зависимости от усталости. То есть в любом состоянии я мог сделать движение, и начала появляться стабильность.

Прокофьев начал строить для нас выпускной экзамен, и многие вещи отдавал мне – центральные движения на середине, прыжки. С нами тогда учился Виктор Еременко – очень талантливый молодой танцовщик.

Илзе: Виктор Яременко, которого ты потом взял в свой проект «Русские сезоны – XXI век», и под твоим руководством он блистательно станцевал раба в балете «Шахерезада». Он стал народным артистом Украины и много лет возглавлял труппу Киевского театра оперы и балета.

Андрис: Еще с нами учился Павел Романюк – он уехал в Молдавию. Из «прокофьевского гнезда» вышла плеяда замечательных артистов – Алексей Фадеечев, Ирек Мухамедов, будущий руководитель западных трупп Дьюла Харангозо, Сергей Соловьев, Николай Дорохов, Валерий Лантратов. Среди молодого поколения отличались – а сейчас занимают ведущие позиции в балетных труппах – Юра Клевцов и Сережа Филин. Был еще один хороший выпуск, а потом Александр Александрович Прокофьев уехал за границу и десять лет работал в Германии.

Андрис: С Прокофьевым у нас сохранилась крепкая дружба, а тогда у него получилось превратить наш экзамен в настоящее событие. В фонотеке отца мы нашли музыку – этюды Черни. Они очень нравились моему педагогу, и он сказал: «Андрис, запиши эту музыку». К выпускному экзамену с нашей пластинки была сделана запись, и коду мы делали не под рояль, а под оркестровое исполнение. Это был фурор – тогда такого никто не делал. Руководство было недовольно, но получился настоящий спектакль: этюдов Черни прозвучали в залихватском молодом исполнении, и все трюки в конце экзамена мы сделали именно под музыку этюдов Черни.

Илзе: Андрис, а как отец относился к переменам в твоей артистической жизни, как он комментировал то, что в твоей

жизни появился Прокофьев?

Андрис: Отец видел мои успехи уже тогда, когда я занимался в классе Рахманина. А у Прокофьева он понял, что я начинаю осваивать технику, без которой современный балет просто невозможен. Артист балета должен обладать определенными техническими навыками – это серьезный набор из сорока-пятидесяти элементов, без которых балетный танцовщик состояться не может.

Илзе: Как говорила Ваганова, «большой артист начинается там, где техника безупречна».

Андрис: Мне было очень интересно работать у Прокофьева. Отец всегда немножко досадовал, что педагоги не очень следят за руками, но это тенденция современного обучения. Руки «дошли» у меня в тот момент, когда я начал с отцом репетировать «Видение розы». Наверное, это объективная реальность, потому что заниматься руками, не занимаясь ногами, практически невозможно. Когда ученик начинает следить за руками и не может сделать два тура и три пируэта, то никакого результата это не дает.

Потом Александр Александрович Прокофьев вывел меня на балетный конкурс. К тому времени Нина Ананиашвили уже была лауреатом конкурса в Варне, а меня подтягивали: сначала мне пришлось просматриваться отдельно, без Нины, в Зале Чайковского в середине сезона, потом – на верхней сцене Большого театра мы уже вместе с Ниной показывали «Корсар». И в конце июня, сразу после выпускных экзаменов, состоялся Международный конкурс артистов балета, на котором мы должны были танцевать несколько номеров из «Корсара», «Спящей красавицы», «Коппелии» и номер «Юность» хореографа Мартиросяна на музыку Таривердиева. Это был первый мой опыт общения с композитором.

Илзе: И этот конкурс принес тебе первую Золотую медаль. Нина получила Гран-при в младшей группе.

Андрис: Председателем жюри был Юрий Николаевич Григорович, жюри представляли Софья Головкина, Роберт Джоффри, Алисия Алонсо, Галина Уланова. Это был настоящий суперконкурс: когда артист балета показывался такому жюри, то он становился известен всему миру.

Перед одной из репетиций на основной сцене ко мне подошел фотограф и попросил разрешения сфотографировать меня. Я сел на фоне зала Большого театра, призадумался, и он сделал фотографию. После конкурса американский балетный журнал «DanceMagazine» напечатал мою фотографию на обложке. Так мое «золото» в младшей группе было отмечено попаданием на

обложку западного журнала. Но мы жили в Советском Союзе, отношения с Америкой были сложные, и в Большом театре мне сделали замечание.

Илзе: Андрис, после конкурса ты пришел в Большой театр, и твоя победа должна была быть неким трамплином, ты должен был сразу начать танцевать. Но попал в кордебалет и выходил в опере «Аида» невольником, танцевал татар в «Иване Грозном», и никто не собирался предлагать тебе отдельных ролей и партий. Что за время это было для тебя психологически? Что помогало не пасть духом? Как ты это переживал?

Андрис: На самом деле мне повезло. По прошествии времени я понимаю: наверное, не совсем был готов к тому, чтобы сразу начать репетировать «Жизель» или «Лебединое озеро», хотя об этом и мечтал. Па-де-де из «Спящей красавицы», которое я исполнил очень достойно, хорошо, было станцовано как бы по-детски: физически мне нужно было еще дорасти. И все четыре года в кордебалете, я очень много работал над своей техникой, ходил в класс солистов к Мессереру. По распределению я попал в класс к педагогу Шамилю Ягудину, так как была очень большая труппа, и там занимался с десяти утра. А потом переходил в класс солистов и с одиннадцати до двенадцати занимался еще и у Мессерера.

Поясню: класс – это ежедневные занятия каждого балетного артиста, чтобы разогреть мышцы и привести тело в форму. Не очень добросовестные артисты иногда эти классы прогуливали, поэтому у нас был журнал, в который обязательно заносились фамилии всех, кто бывал на классах.

Руководителем труппы тогда был Владимир Голубин, который учился с нашим отцом в одном классе. Он меня вызвал и сказал: «Вы не ходите в свой класс и не занимаетесь там. Вас видят в классе солистов у Асафа Мессерера». Я ответил, что занимаюсь в двух классах. «В каком смысле?» – не понял он. Я объяснил, что в десять часов хожу на класс к Шамилю Ягудину, а потом иду на класс солистов. Как человек бесхитростный, он удивленно спросил: «А зачем вы ходите на два класса? Вы же работаете три часа утром и три часа вечером на репетициях кордебалета, и вам не хватает работы?» Я опять объяснил, что мне не хватает сольных выступлений, поэтому мне бы хотелось продолжать ходить на два класса. Он растерялся и был совсем не готов услышать, что я делаю даже больше, чем требуется.

Моя кордебалетная судьба тоже была непростой, потому что как кордебалетный танцовщик я всегда выделялся. А там выделяться нельзя. Когда я делал грим на татар в «Иване Грозном», то приходил за два часа до начала спектакля, делал

полный грим – рисовал бороду, усы. Обычно это делается двумя-тремя мазками.

Илзе: Андрис, но почему ты делал это, когда был сто пятьдесят пятым татарином в «Иване Грозном»?

Андрис: На самом деле по-другому я не мог. У меня был внутренний огонек, который заставлял делать не просто хорошо, а лучше всех. В кордебалете поругать меня было нельзя, потому что все видели, что я работаю в полную ногу. Заставить меня что-то делать в полноги было невозможно, но и заставить всех остальных работать в полную ногу – тоже невозможно. Поэтому я попадал в некую «вилку», из которой меня начали автоматически выделять и не ставить в кордебалет, в котором я выделялся в лучшую сторону, а это в кордебалете не положено. Все должны делать ровно, не перенапрягаясь, притом в полную ногу. А сольный подход к кордебалету – невозможен.

Все это сыграло положительную роль для моего перевода на сольные партии. И буквально через месяц в одном из коридоров Большого театра я встретился с Юрием Николаевичем Григоровичем. Это была судьбоносная встреча. Я поздоровался, прижался к стенке, а он прошел, но вдруг обернулся и спросил: «Вы знаете партию Французской куклы в «Щелкунчике»?» Я ответил, что партию видел, но не знаю. Тогда он сказал: «Подготовьте, пожалуйста, и покажите в течение месяца. Будете работать с Валерием Лагуновым». Лагунов – лучший исполнитель этой партии и танцовщик, на которого Французская кукла была поставлена. Он обладал очень хорошим прыжком, элевацией, очень хорошо делал Жэтэ, у него всегда были красивые стопы.

Илзе: Андрис, ведь это был невероятный шанс – когда артисту кордебалета Григорович предлагает партию Французской куклы в «Щелкунчике». Это некая ступенька: те, кто станцевал партию Французской куклы, потом потенциально могут исполнить и главную партию в «Щелкунчике».

Андрис: На самом деле никто, кроме меня и Коли Цискаризде, не перешел от партии Французской куклы к партии Щелкунчика. Но если балетмейстер видит, что артист обладает хорошими ногами и манерами, он потом может перевести и на главную партию. Ни Лагунов, ни Сережа Громов после Французской куклы в партии Щелкунчика не выходили. Прежде всего, наверное, из-за роста. Я был первым Щелкунчиком, рост которого метр восемьдесят два. Когда кто-то обращался к Григоровичу, чтобы танцевать эту партию, обычно Юрий Николаевич говорил, что эту партию танцуют менее высокие артисты. Премьеру танцевали Васильев, потом – Лавровский, Гордеев, Юрий Кузьмич Владимиров. Но ни разу не было

Щелкунчика моего роста. Это уже был более героический тип артиста.

В Большом театре у меня была сложная ситуация. Ко времени моего прихода в Большой театр у каждого из ведущих педагогов оказался свой сын примерно моего возраста и того же репертуара. У Алексея Фадеечева был папа Николай Борисович Фадеечев, в руки которого я попал поначалу. У Никонова был сын Леонид, у Саши Ветрова был папа Николай Романович Симачев. И так случилось, что это были ведущие педагоги Большого театра. Буквально через полгода мне пришлось уйти от Николая Борисовича Фадеечева, потому что я чувствовал, что мы конкуренты с Алексеем по репертуару. Тогда я начал репетировать с Шамилем Ягудиным и впервые почувствовал, что в театре есть глаз, который мной увлекается – ему интересно со мной работать. Не могу сказать, что он сделал мне много правильных замечаний, но я видел человека, который заинтересован в том, чтобы у меня все получалось. В классе на уроке он мог исправлять мои ошибки, а потом на репетиции мы отрабатывали элементы. Как раз «Щелкунчик» я готовил с Шамилем Хайруловичем.

Илзе: Андрис, как тебе предложили роль Щелкунчика? Ведь ты станцевал Французскую куклу, трепетно к ней готовился, в течение месяца возил за собой барашка, с которым исполнитель танцует эту партию.

Андрис: Мне выдали права по вождению этого барана – такие же, как по вождению автомобиля. Премьеру мы танцевали с Эрикой Лузиной: с ней мы потом танцевали балет «Деревянный принц» и иногда – «Коппелию». На премьеру пришел Григорович, а до этого он приходил в зал. Все знали, что отношения нашего отца и Юрия Николаевича были очень натянутыми, и приход Григоровича на репетицию молодого Лиепы было из ряда вон выходящим событием. Французскую куклу я репетировал с Валерием Лагуновым, и после просмотра и сдачи этой работы мне доверили спектакль, который я станцевал. Буквально через три выступления был юбилей Сулико Вирсаладзе, на котором я опять танцевал Французскую куклу. В спектакле участвовали Михаил Лавровский и Людмила Семеняка. После спектакля на сцену вышли Вирсаладзе и Григорович, артисты откланялись. Потом Юрий Николаевич поздравил меня и тихонько попросил подготовить партию Щелкунчика.

Буквально через полтора месяца я станцевал Щелкунчика. Помню, как кто-то стоял рядом с Григоровичем, когда он смотрел этот спектакль, и снимал на камеру. Иногда разговоры записывались на камеру, хотя человек об этом не подозревал. И

была сказана такая фраза: «О, наконец-то у меня появился настоящий Принц!» Это в момент, когда Щелкунчик превращается из куклы в Принца и для всех зрителей наступает момент откровения.

Илзе: Я тоже не могу забыть этот момент, Андрис. Когда я смотрю балет «Щелкунчик», то всегда вижу тебя, потому что в миг, когда твой Щелкунчик отрывал ладони от лица, по залу проходил вздох восхищения – на сцене появлялся настоящий сказочный принц. Это правда.

Андрис: Мне очень нравился первый акт и все, что было поставлено Григоровичем. Это очень музыкально, легко, все прыжки, перекидные – я просто купался в той технике. В постановках Вайнонена обычно были только Па-де-де, вариации и кода. А тут получалось все очень органично, технично, и в этой партии я пытался быть очень романтичным.

После премьеры балета «Щелкунчик» пошли новые серьезные партии, мне предложили готовить партию князя Курбского из балета «Иван Грозный». Это был судьбоносный момент: я был влюблен в эту партию и когда-то видел Бориса Борисовича Акимова – первого исполнителя этой роли, ученика нашего отца. Тут возник конфликт интересов: я начал готовить этот спектакль с Борисом Борисовичем, но мне было тяжело, потому что он направлял меня именно в свою исполнительскую линию, которая когда-то создавалась вместе с Григоровичем. Потом я стал репетировать с Николаем Романовичем Симачевым, потому что Борис Борисович на месяц уехал преподавать, и мы оба получали удовольствие от работы. Премьера была назначена на конец мая, но за две недели до этого объявили, что вместо «Ивана Грозного» пойдет спектакль «Лебединое озеро». То есть моя премьера отменяется. Николай Романович предложил прекратить репетиции, но я две недели все же ходил и репетировал, зная, что спектакля не будет. Вдруг за три дня объявили, что на наш спектакль летят туристы из Германии. В то время Интурист продавал билеты на специальные Арт-туры – прилетал самолет с иностранными туристами, которые платили за билеты валюту, обедали, смотрели спектакль и улетали обратно. Туристы из Германии на «Лебединое озеро» не согласились, потому что уже видели этот спектакль. Тогда пришлось снять Ирека Мухамедова с гастролей, и я танцевал с ним премьеру балета «Иван Грозный».

Илзе: Получилось, что к этому спектаклю ты был готов.

Андрис: Я репетировал оставшиеся две недели, как будто бы готовился к премьере, на что Николай Романович сказал: «Андрис, теперь я понимаю, что вы были правы».

Премьера прошла очень хорошо. Юрию Николаевичу

Григоровичу это понравилось, и на ближайшие гастроли, которые намечались в Лондоне, я получил премьерный спектакль – мы танцевали с Иреком Мухамедовым и Натальей Игоревной Бессмертновой. На спектакль пришла Леди Диана, мы с ней познакомились. Тогда же единственный раз я видел Фредерика Аштона. Он подошел после спектакля, поблагодарил за исполнение моей партии и сказал, что очень красивые были ноги. Наверное, это было видно, потому что весь спектакль в темных тонах и только ноги Курбского были в сером трико. В общем, спектакль для меня был важным и судьбоносным.

Илзе: Андрис, первые годы в театре как ты психологически ощущал себя? Ты же понимал, что тебя будут сравнивать с отцом.

Андрис: Наверное, у меня есть защитная функция в организме. Знаю, что многие дети болезненно реагируют на то, что их иногда сравнивают с родителями. Я точно осознаю, что я не такая масштабная личность, как мой отец, но и понимаю, что я – абсолютно другая личность, не менее интересная. Я продолжаю дело отца, восстанавливаю дягилевские спектакли «Русских сезонов». А танцевально я понимал, что никогда не станцую Красса, как он.

Илзе: Андрис, ведь отец хотел с тобой сделать Красса.

Андрис: Мы готовили эту партию, были даже сшиты костюмы, потому что Юрий Николаевич предложил нам с Ниной Ананиашвили станцевать на конкурсе Адажио «Эгина и Красс» из балета «Спартак». Все было готово, но в последний момент номер поменяли на Адажио из балета «Золотой век». И это Адажио продолжило мою творческую карьеру – потом я станцевал и партию Бориса в «Золотом веке».

Совершенным открытием для нас был Дуэт и Па-де-де из балета «Раймонда». В новой версии Григоровича мы впервые станцевали «Раймонду» на втором конкурсе, на который попали с Ниной Ананиашвили.

Илзе: Андрис, ты стал первым артистом, который подписал контракт в западной труппе Эй-Би-Ти, которой тогда руководил Михаил Барышников. Это не стало политическим событием, а открыло тебе двери для невероятного творчества, где за один сезон ты станцевал балеты разных хореографов. Этого никогда бы не случилось, если бы ты остался артистом Большого театра, хотя наш отец – Марис Лиепа – говорил нам: «Только не бросайте Большой театр».

Андрис: Это было время перестройки. В Америке меня называли «Перестройка-Кид», и был очень интересный момент – вся Америка была влюблена в Горбачева, все восхищались его супругой, и Раиса Максимовна тоже стала символом

перестроечного отношения к Советскому Союзу.

Для меня это был необыкновенный шаг, потому что я был первым советским танцовщиком, который получил официальное разрешение на работу в американском балетном театре. Но с Барышникова тогда еще не сняли обвинения в предательстве советского строя. Все очень интересно разворачивалось: я много бывал на Бродвее, смотрел новые мюзиклы, увидел очень интересную постановку Роберта Джоффри – восстановленные спектакли «Петрушка», «Послеполуденный отдых фавна» и «Весна Священная». Я был поражен, как внимательно все было отрепетировано, с каким уважением хореограф отнесся ко всем деталям. Единственное, что не сумели сделать американцы – это танцевать русские танцы, особенно в «Петрушке». Это не давало мне ощущения, что это тот спектакль, который я хотел бы видеть сам. Именно тогда созрела мысль, что эту постановку нужно сделать и в России.

Михаил Фокин до 1942 года проживал в Соединенных Штатах, и «Петрушка» в Эй-Би-Ти шла в его постановке, как и «Шопениана». В сезон, когда я работал, этих спектаклей не было. «Шопениану» я готовил с Михаилом Барышниковым. Это был спектакль, который очень мне подошел. Отец хорошо его танцевал, но с ним я не успел подготовить этот балетный спектакль, и «Шопениану» мне показывал Михаил Барышников. Единственный раз – после «Шопенианы» – он пришел за кулисы и сказал: «Я очень вами доволен». За весь сезон работы я вдруг получил такой большой комплимент. В каких-то моментах наши взгляды расходились, но именно в «Шопениане» я полностью оправдал его доверие, ведь он со мной репетировал.

Илзе: Должна сказать, что «Шопениана» невероятно сложный балет, особенно для танцовщика – настолько тонка там грань поэтичности, мужественности и стиля. Очень не просто с таким материалом выходить на сцену.

А что было потом?

Андрис: Когда-то наш отец, Марис Лиепа, танцевал один из спектаклей в постановке Олега Виноградова. А я встретился с Олегом Михайловичем, когда у него были гастроли в Метрополитен-Опера. Он отнесся ко мне с большим вниманием и пригласил приехать в Ленинград. В 1980 году в Ленинграде проходил вечер памяти Нижинского, и Виноградов предложил мне станцевать «Видение розы». Это выступление повлияло на дальнейшую мою судьбу. После спектакля Олег Михайлович сделал мне предложение, от которого я не смог отказаться, – гастроли с Карлой Фраччи, совершенно уникальной балериной. Наш отец дружил с ее семьей, они танцевали и очень уважали

друг друга. В Новый год у нас было два спектакля в итальянском Ла-Скала. А в Венеции я оказался на кладбище Сан-Микеле, где похоронены Дягилев и Стравинский. Я стоял около распятия рядом с их могилой и обдумывал предложение Виноградова станцевать «Петрушку» и поехать в Париж, в Гранд-Опера, с труппой Кировского театра. На все воля Божья, и именно там созрело решение вернуться в Советский Союз и продолжить работу в Кировском театре. Тем более Михаил Барышников, с которым я должен был работать в следующем сезоне в Эй-Би-Ти, ушел из театра. Директором стала Джейн Херман, но когда импресарио становится директором балетной труппы – это неправильно. И я завершил контракт с Эй-Би-Ти, вернулся в Ленинград и проработал в Кировском театре семь лет.

Илзе: То есть жить на Западе ты никогда не хотел.

Андрис: Все было связано с творческой составляющей. Наверное, если бы Барышников продолжил работать в американской труппе, то и моя судьба могла сложиться по-другому. Но я не хотел работать просто в американской труппе.

Илзе: Но ведь была еще работа с Морисом Бежаром?

Андрис: Бежар возник уже после того, как я посмотрел его спектакль в Париже, где мы были на гастролях с Кировским театром. Тогда я познакомился и с Роланом Пети, который пришел на один из моих спектаклей и сказал, что хочет переставить балет «Пиковая Дама». Тогда был разговор с Олегом Виноградовым о том, что партию Графини должна исполнять либо Майя Плисецкая, либо Наталья Макарова. А первую версию «Пиковой Дамы» танцевал Михаил Барышников.

Сезон в Париже прошел с большим успехом. Я станцевал постановку Олега Виноградова «Петрушка». Это был спектакль, связанный со смертью Сахарова, и Олег Михайлович прочувствовал это и поставил совершенно фантастический спектакль на то время. Получился очень серьезный философский балет, ничего общего не имеющий с фокинским и дягилевским «Петрушкой». Но музыка была та же, и идея абсолютно легла на постановку.

Замечательные балерины, с которыми мне потом посчастливилось работать, – это Юлия Махалина и Татьяна Терехова, с которыми мы танцевали премьеру балета «Баядерка» в Кировском театре, а потом на гастролях я танцевал и с Галиной Мезенцевой, и с Любовью Кунаковой, и с Алтынай Асылмуратовой, Жанной Аюповой, с Олей Ченчиковой.

Было три или четыре очень хороших гастрольных тура, но на одном из них, в Вашингтоне, я получил серьезную травму. С одной стороны, это остановило балетную карьеру, а с другой –

открыло новые горизонты для постановок. И в 1992 году я занялся собственным проектом, который назвал «Возвращение Жар-птицы». Проект хорошо приняли в Москве и Ленинграде, и его финалом стал перенос двух спектаклей – «Жар-птица» и «Шахерезада» – на сцену Мариинского театра.

Илзе: Как ты решился начать такой грандиозный проект? Ведь надо было создать труппу, возобновить хореографию, найти средства на костюмы и декорации, снять фильм, стать режиссером этого балетного проекта, убедить людей стать соавторами – например, нашего выдающегося оператора Павла Тимофеевича Лебешева.

Андрис: Думаю, что я почувствовал момент, который нельзя упустить. В Советском Союзе тогда происходили совершенно фантастические революционные явления, и можно было сделать то, что в Нью-Йорке, возможно, мне бы не удалось никогда: в Америке очень много людей, которые стоят выше и принимают сакраментальные решения – кто будет танцевать, кто из артистов будет главным, кто из дирижеров должен работать. Но я стал это делать в Советском Союзе. Уже приближалось ощущение, что скоро Союз рухнет и будет новая Россия. Так и случилось. Получилось очень символично: в балете «Жар-птица» рушится кощеево царство и происходит освобождение русского сказочного государства от власти Кощея Бессмертного. Все это легло на душу и мне, и зрителю. В Кировском театре спектакли «Жар-птица» и «Шахерезада» идут с огромным успехом до сих пор. А в Петербурге я много работал с молодыми артистами.

Илзе: Работать с артистами для тебя было внове, никогда раньше ты не работал как педагог. Насколько это твое занятие?

Андрис: Уже в Нью-Йорке я начал репетировать с артистами, когда было свободное время. Мы репетировали разные партии, мне это было очень интересно. Думаю, что Олег Михайлович Виноградов почувствовал во мне этот дар, и в Петербурге он попросил меня взять шефство над молодыми. Все уехали на гастроли, а я репетировал с Андрианом Фадеевым, с Андреем Баталовым, с Ильей Кузнецовым. У меня было около шести или восьми учеников. Кроме этого я репетировал свои спектакли, был очень занят, и к тому времени созрел интересный проект у Валерия Абисаловича Гергиева. Я поставил «Сказание о невидимом граде Китеже» с художником Анатолием Нежным, премьера была в Париже, в театре Елисейских полей. Мы восстановили спектакль, декорации к которому когда-то рисовал Билибин. Мы нашли эти эскизы и по ним создали наш град Китеж – очень красивый и необычный спектакль. Для меня это было большим событием: я работал с очень хорошими певцами,

подружился с Любовью Казарновской, которая пела премьеру в Париже. Мне очень понравилось работать с оперными артистами, и в итоге моя постановка «Евгения Онегина» для Галины Павловны Вишневской стала неким этапом. Она прошла в Париже на сцене театра «Эспас Карден» в юбилей Галины Павловны.

Все, что я делал в Петербурге, стало очень важным и судьбоносным. В 1998 году родилась моя дочка Ксения, и наша семья перебралась в Москву. Работа с Благотворительным Фондом имени Мариса Лиепы началась именно с моего переезда в Москву. Так случилось, что наш отец умер накануне создания своей собственной труппы, которая называлась бы «Труппа Мариса Лиепы». Помню, как Сережа Радченко просил отдать имя отца, но я тогда ответил: «Если бы отец был жив, он бы вам это имя предоставил. Но поскольку его нет, я вам отдать его имя не могу». Сегодня Фонд делает то, о чем, наверное, мог мечтать наш отец. За эту фамилию несем ответственность мы с тобой и я лично, когда делаю спектакли и мероприятия Фонда. Отец никогда ничего не делал «спустя рукава», он всегда работал по максимуму, поэтому любой спектакль или концерт, который выходит под эгидой Фонда, точно так же прославляет и имя Мариса Лиепы.

Илзе: Андрис, ты с детских лет был режиссером. Это качество в тебе жило, был ли ты танцовщиком, играл ли в драматическом спектакле – в Японии ты провел два месяца и играл Сергея Есенина с гениальной японской актрисой. В какой бы ипостаси ты ни выступал – режиссерство, которое сейчас взяло верх в твоей жизни, по-моему, всегда шло параллельно. Даже когда ты был танцовщиком, все равно режиссерство всегда тобой руководило: ты был режиссером своих ролей, ты к этому готовился.

Андрис: Мне очень понравилось сниматься в кино, поэтому режиссером кино я стал благодаря опыту в фильме «Короткое дыхание любви» режиссера Валерия Харченко. После этого я увлекся режиссерской деятельностью. Тогда на съемки «Жар-птицы» удалось пригласить Павла Тимофеевича Лебешева, а потом было несколько проектов, в которых я заявил себя как режиссер, и меня начали уже приглашать. Я сделал несколько сольных концертов для молодых тогда Жасмин, Анны Резниковой, Аниты Цой, Тамары Гвердцители. Потом ко мне обратился Михаил Шуфутинский с просьбой сделать концерт в честь его 55-летия. Был проект с Михаилом Турецким, с Цирком на Цветном бульваре мы сделали очень интересные два проекта. И на сегодняшний день я очень много ставлю как режиссер – балеты, оперы, цирковые и эстрадные представления, специальные мероприятия для друзей.

Никогда не соглашаюсь на халтуру, делаю все по максимуму. Однажды Михаил Барышников сказал, что находится в таком возрасте и положении, когда может себе позволить не делать того, чего он не хочет. То, чем я занимаюсь, приносит мне огромное удовлетворение, я получаю удовольствие от работы с профессионалами. И если нужна моя помощь – то с удовольствием ею делюсь, потому что жизненный опыт дает мне возможность делать ремарки, поправлять движения, придумывать необычные ходы для эстрадных и классических спектаклей.

Много ставлю и для детей. Мне всегда было больно от того, что нашими детьми никто не занимается, поэтому я делаю новогодние постановки в Гостином Дворе. За полгода до праздника мы пишем сценарий, долго готовимся.

Илзе: Должна сказать, что это потрясающие праздники. В этих представлениях нет пошлости, но есть увлекательное действо – доброе, веселое, оптимистичное и очень-очень честное и чистое. За это тебе, Андрис, огромное спасибо!

Андрис: Были и Новогодние балы, которые мы делали много лет подряд: родители с детьми могли встречать Новый год в центре Москвы – либо в Гостином Дворе, либо в Манеже.

Илзе: Андрис, а как сейчас живет проект «Русские сезоны XXI века»?

Андрис: Прошли гастроли проекта по десяти городам России с театром «Кремлевский балет» и Андреем Борисовичем Петровым. Прошел премьерный показ балетного спектакля «Клеопатра – Ида Рубинштейн» в Париже в театре на Елисейских Полях. Этот спектакль поставлен французским хореографом Патриком де Бана, с которым я когда-то познакомился, работая у Бежара. Тогда у Бежара я танцевал интересный спектакль на музыку Малера – вокальный цикл «Песни странствующего подмастерья». Патрик к тому времени был одним из ведущих танцовщиков, и мы доверили ему новую постановку. Балет когда-то был поставлен Фокиным на совершенно замечательную Иду Рубинштейн – исполнительницу роли Клеопатры. Балет прошел в Париже в 1909 году, и это было событием в истории русского балета. Идеи декораций того спектакля мы тоже использовали – это замечательные фантастические эскизы Льва Бакста. Но с художником Павлом Каплевичем и Екатериной Котовой мы постарались создать новую страницу в балете «Клеопатра». Премьера прошла в театре на Елисейских Полях с огромным успехом. Ты, Илзе, станцевала главную партию в дуэте с Ильей Кузнецовым. И канал «MEZZO» сделал красивую съемку спектакля.

Проект «Русские сезоны XXI века», с одной стороны, –

возрождает нетленные шедевры «Русских сезонов» Сергея Дягилева, а с другой – претворяет в жизнь новаторские идеи.

Илзе: Андрис, долгое время мне казалось, что ты рано окончил танцевать, и я жалела об этом. Но однажды, когда ты вел концерт на сцене Королевского театра «Ковент-Гарден», я подумала: «Какое счастье, что в твоей жизни все произошло вовремя!» Ты обрел себя в таком интересном качестве и такой полноте, что я желаю тебе много новых интересных проектов, желаю не останавливаться, идти дальше, быть таким же неуемным и неудержимым, какой ты есть. Очень тебя люблю.

Иллюстрации

Мария Тальони (1804–1884) – прославленная балерина XIX века, представительница итальянской балетной династии Тальони

Карлотта Гризи (1819–1889) – итальянская балерина, первая исполнительница Жизели

Мариус Петипа (1818–1910) – выдающийся французский и российский балетмейстер

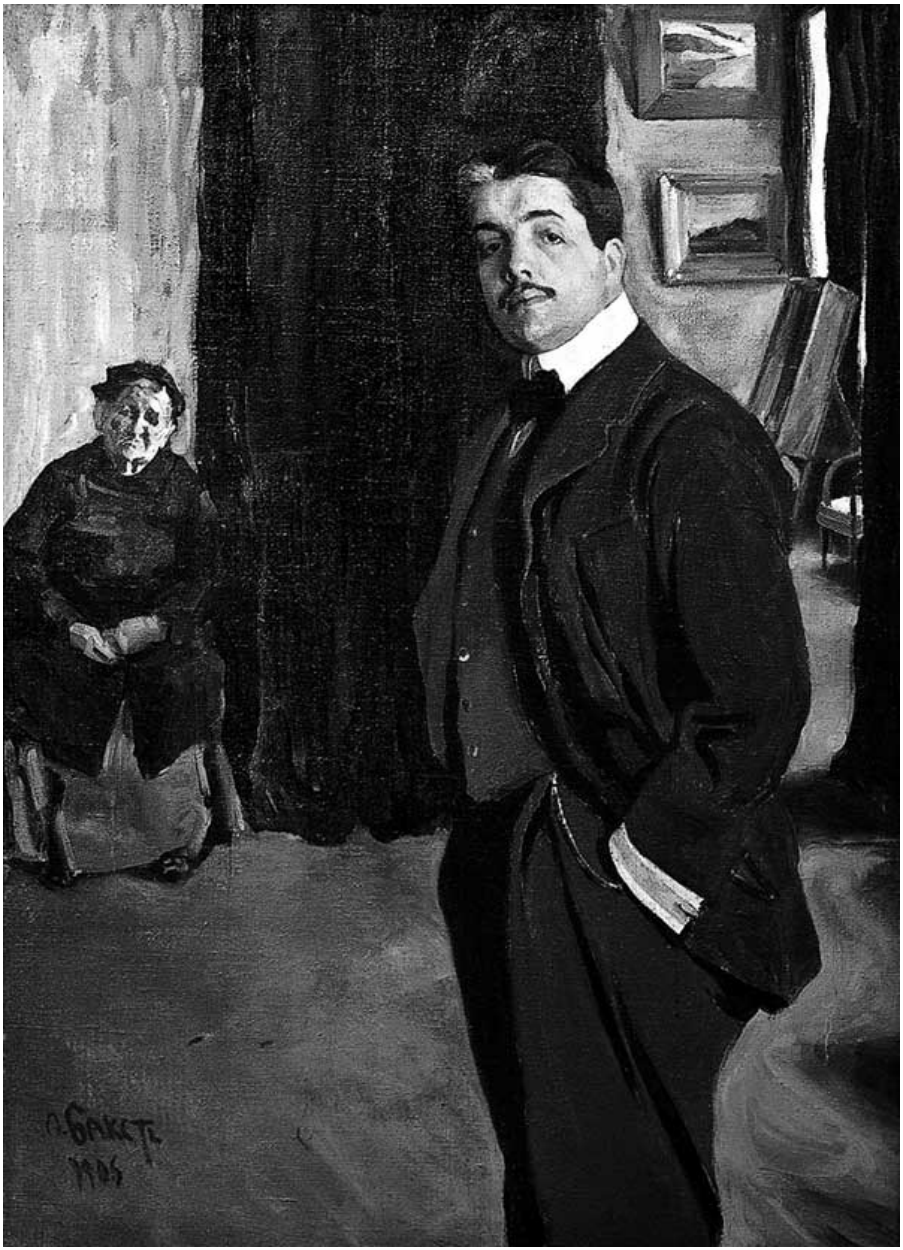
Карлотта Брианца (1867–1930) – итальянская балерина. Партия Эсмеральды в одноименном балете

Вирджиния Цукки (1847–1930) – итальянская балерина, балерина Мариинского театра в 1885–1888 годах

Пьерина Леньяни (1863–1930) – итальянская балерина, прима-балерина Мариинского театра в 1893–1901 годах, именно она первой исполнила 32 фуэте

Айседора Дункан (1877–1927) – выдающаяся американская танцовщица, новатор и реформатор танцевального искусства, основоположница свободной пластики

Ида Рубинштейн (1883–1960) – танцовщица, актриса, театральный деятель



Сергей Дягилев. Портрет работы Льва Бакста. 1905 год

Анна Павлова (1881–1931) – легендарная русская балерина, прима-балерина Мариинского театра в 1906–1913 годах

Матильда Кшесинская (1872–1971) – прима-балерина Мариинского театра

Тамара Карсавина (1885–1978) – легендарная русская балерина в костюме из балета «Жар-птица». 1910 год

Тамара Карсавина. Партия Зобеиды в балете «Шехеразада». 1911–1912 гг.

Ольга Спесивцева (1895–1991) – выдающаяся русская балерина. Музей Государственного академического Большого театра

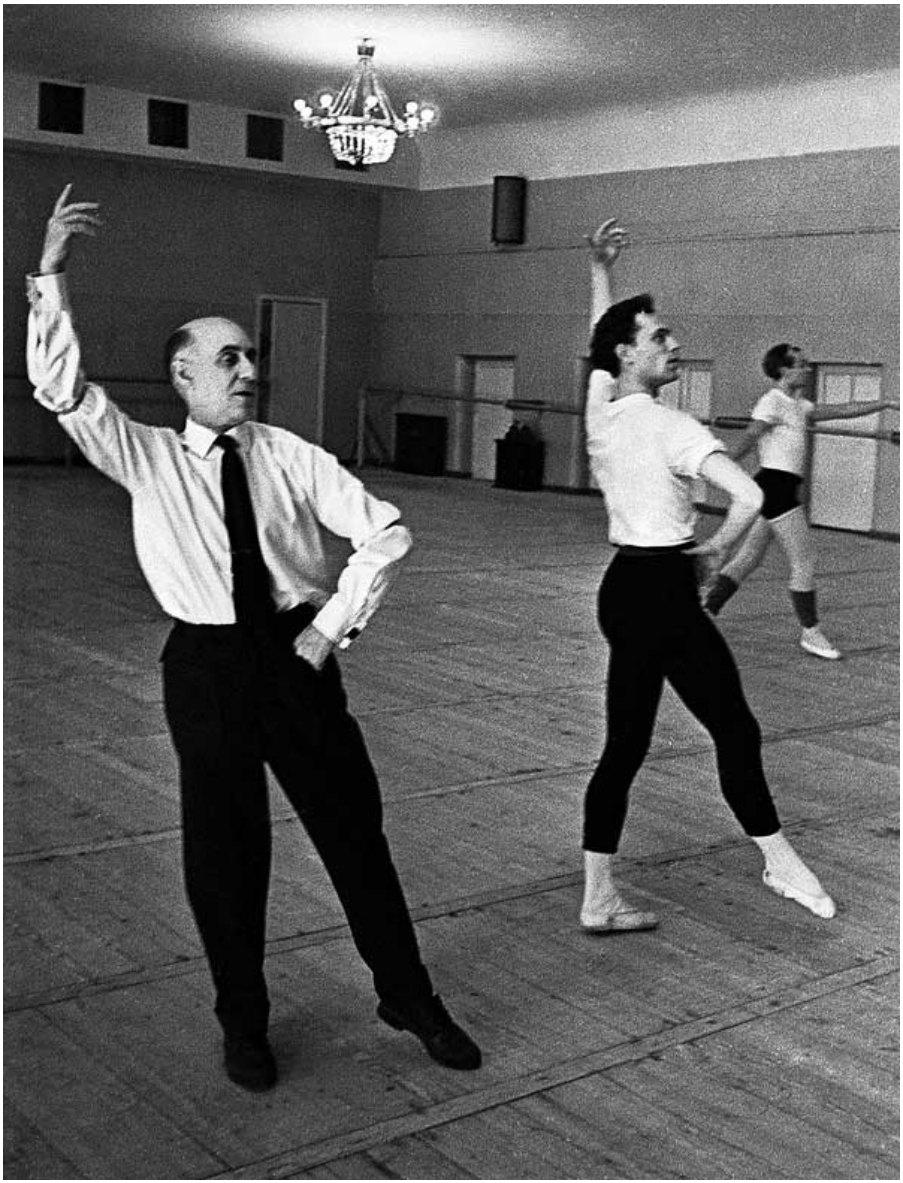
Агриппина Ваганова (1879–1951) – балерина, выдающийся балетмейстер и педагог

Вахтанг Чабукиани (1910–1992) – выдающийся танцовщик, балетмейстер, педагог. Сцена из фильма-спектакля «Пламя Парижа». Жанна – Муза Готлиб. Филипп – Вахтанг Чабукиани. Ленфильм. 1953 год

Александр Горский (1871–1924) – артист балета, балетмейстер Большого театра в 1902–1924 годах, заслуженный артист Императорских театров

Екатерина Гельцер (1876–1962) – прима-балерина Большого театра в балете «Дон Кихот»

Марина Семенова (1908–2010) – выдающаяся балерина в балете «Спящая красавица». Фотография из фондов музея Большого театра

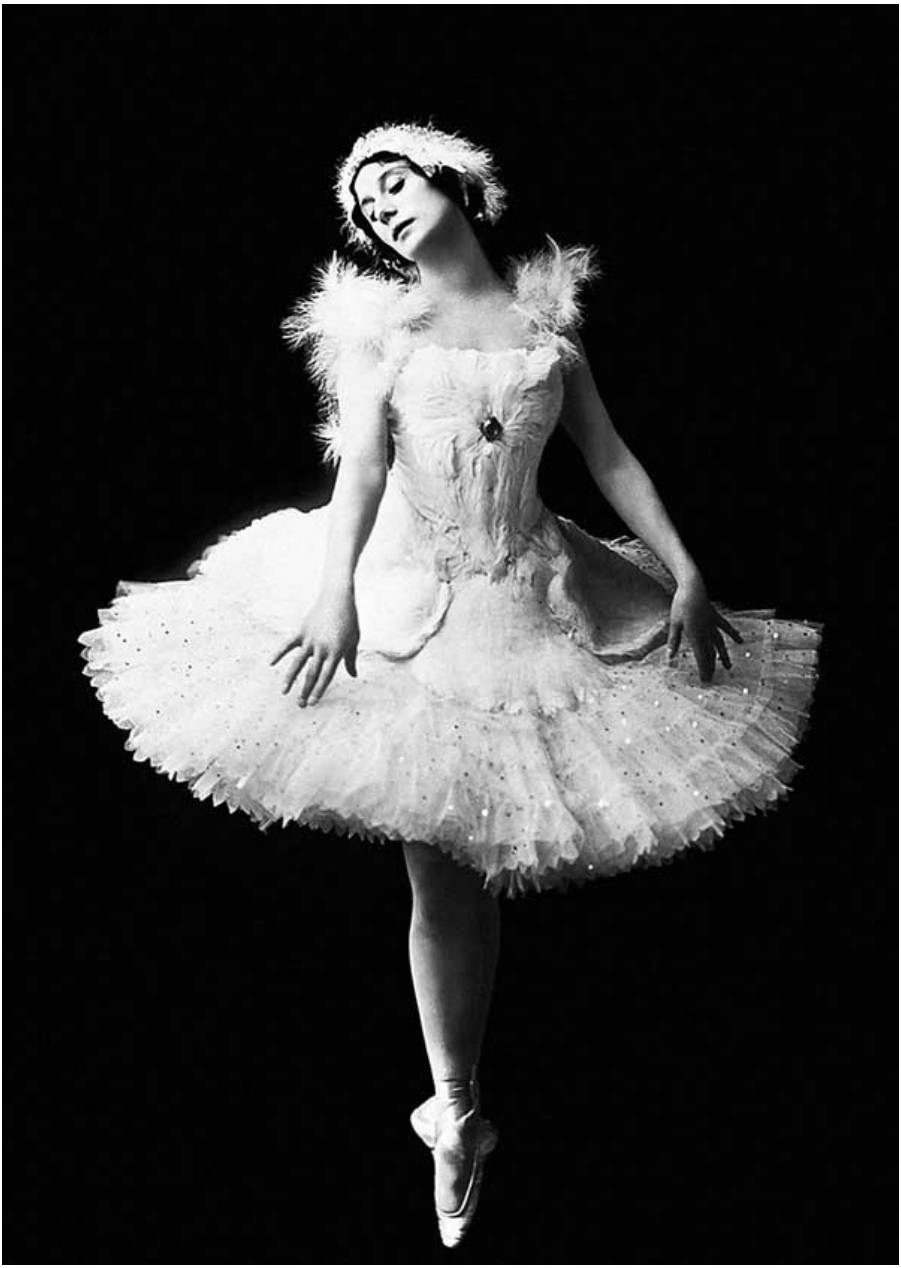


Асаф Мессерер (1903–1992) – выдающийся танцовщик, прославленный премьер Большого театра, балетмейстер, педагог (слева) и солист балета Владимир Никонов (справа) в классе на репетиции

Суламифь Мессерер (1908–2004) – солистка балета Большого театра, выдающийся педагог на репетиции

Галина Уланова (1909–1998) – легендарная балерина в партии Жизели. Фотография из фондов музея Большого театра

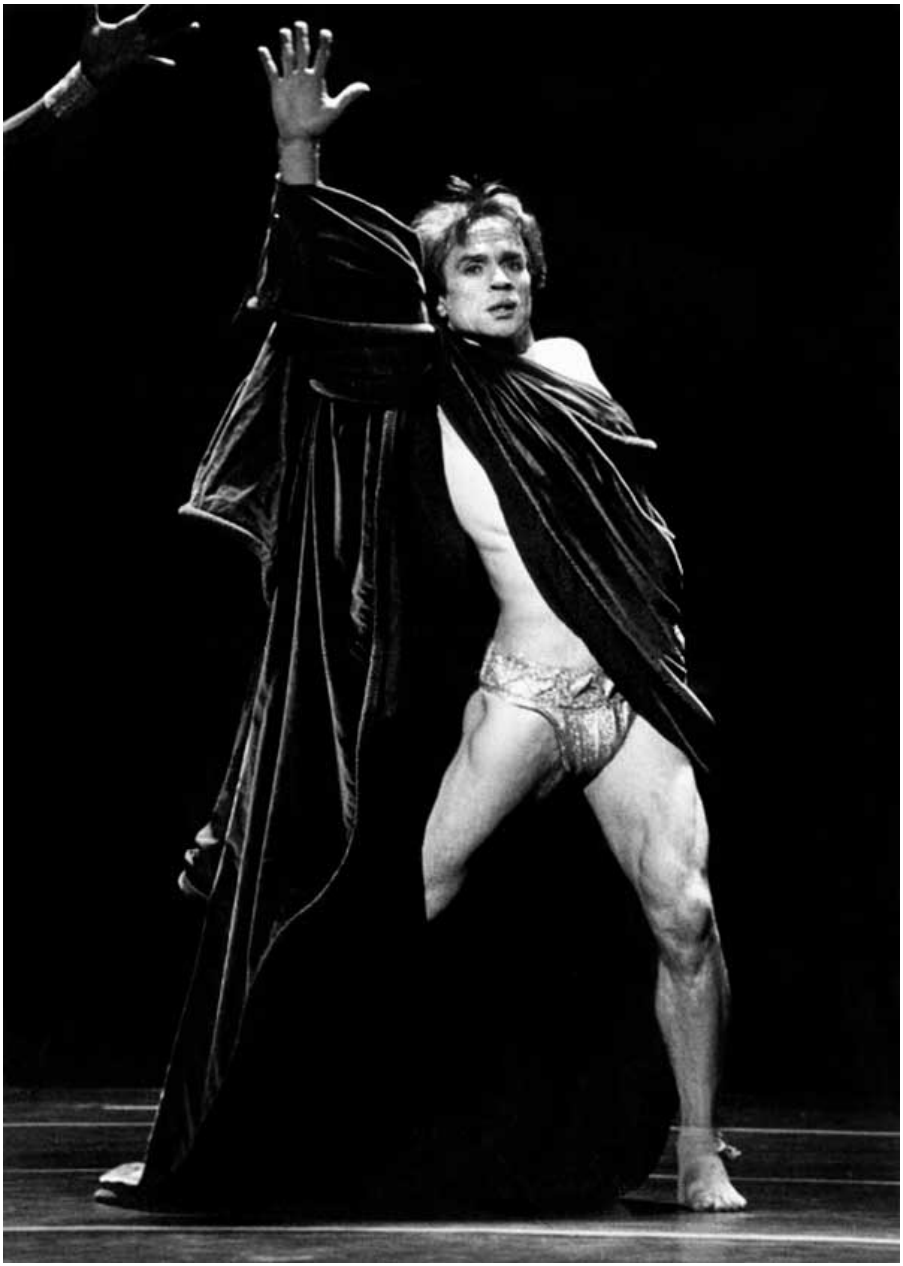
Елена Андреянова (1819–1857) – первая исполнительница Жизели в одноименном балете



Анна Павлова. «Лебедь»

Михаил Фокин (1880–1942) – танцовщик Мариинского театра, выдающийся хореограф, педагог. Балет «Видение розы»

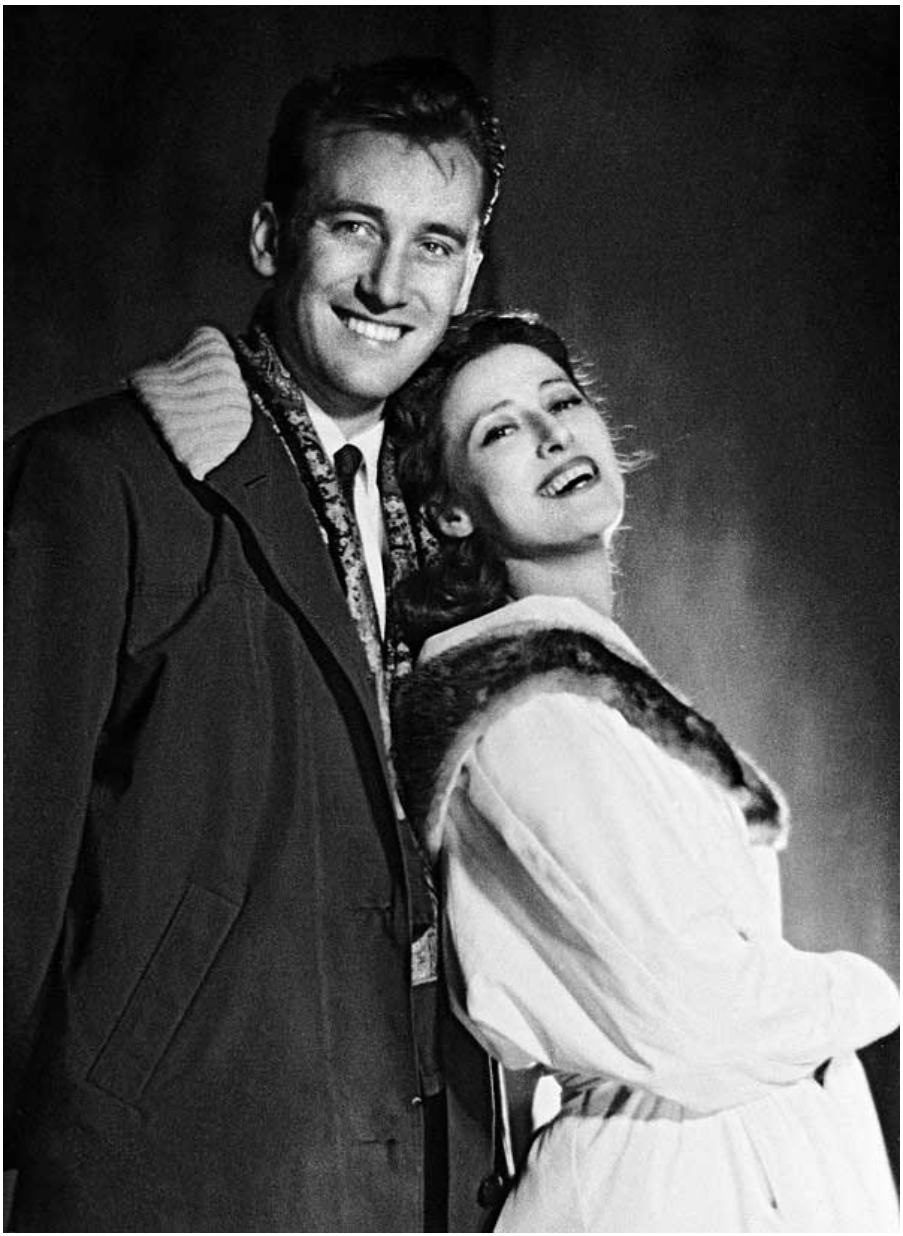
Вацлав Нижинский (1889–1950) – легендарный танцовщик и хореограф. Балет «Видение розы»



Рудольф Нуреев (1938–1993) – звезда мирового балета в спектакле «Le de de Phedre» в Парижской опере 23 января 1984 года

Ролан Пети (1924–2011) – выдающийся французский

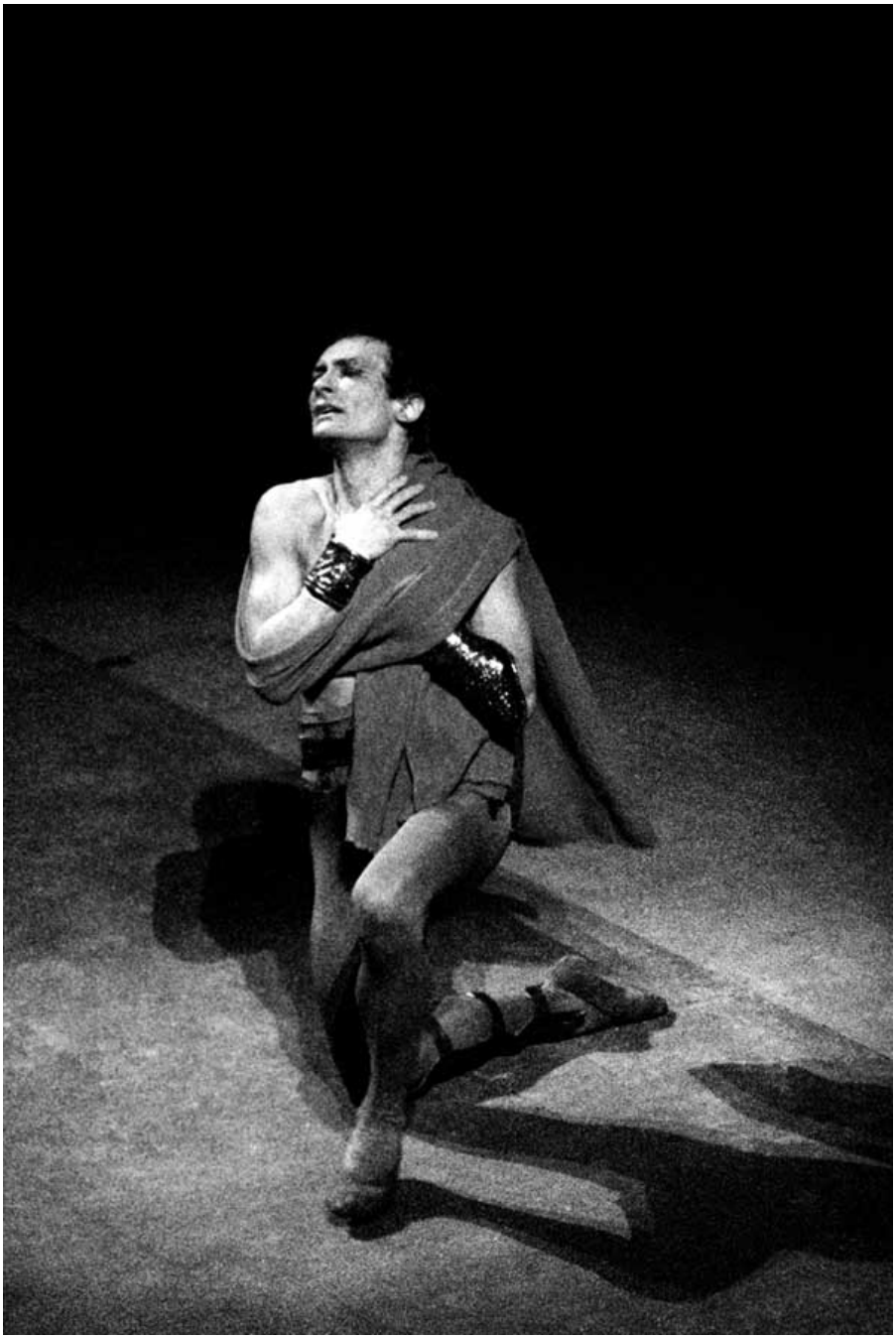
балетмейстер во время репетиции балета «Сирано де Бержерак» в Большом театре



Майя Плисецкая (1925–2015) – выдающаяся балерина Большого театра, народная артистка СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской премии с мужем композитором Родионом Щедриным

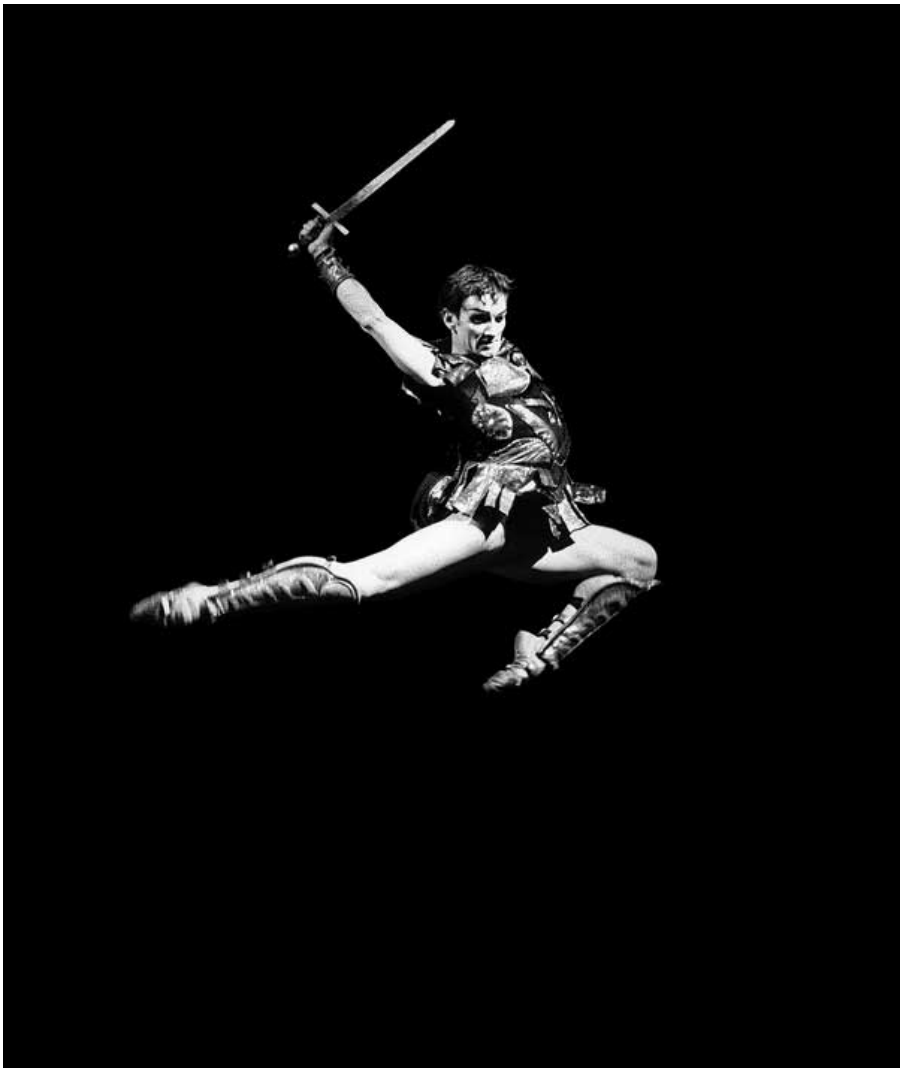
Екатерина Максимова и Владимир Васильев – легендарный дуэт, народные артисты СССР, лауреаты Государственной премии в балете «Икар». Государственный академический Большой театр

Нина Тимофеева (1935–2014) – блистательная балерина Большого театра, народная артистка СССР. Сцена из балета «Макбет». Государственный академический Большой театр



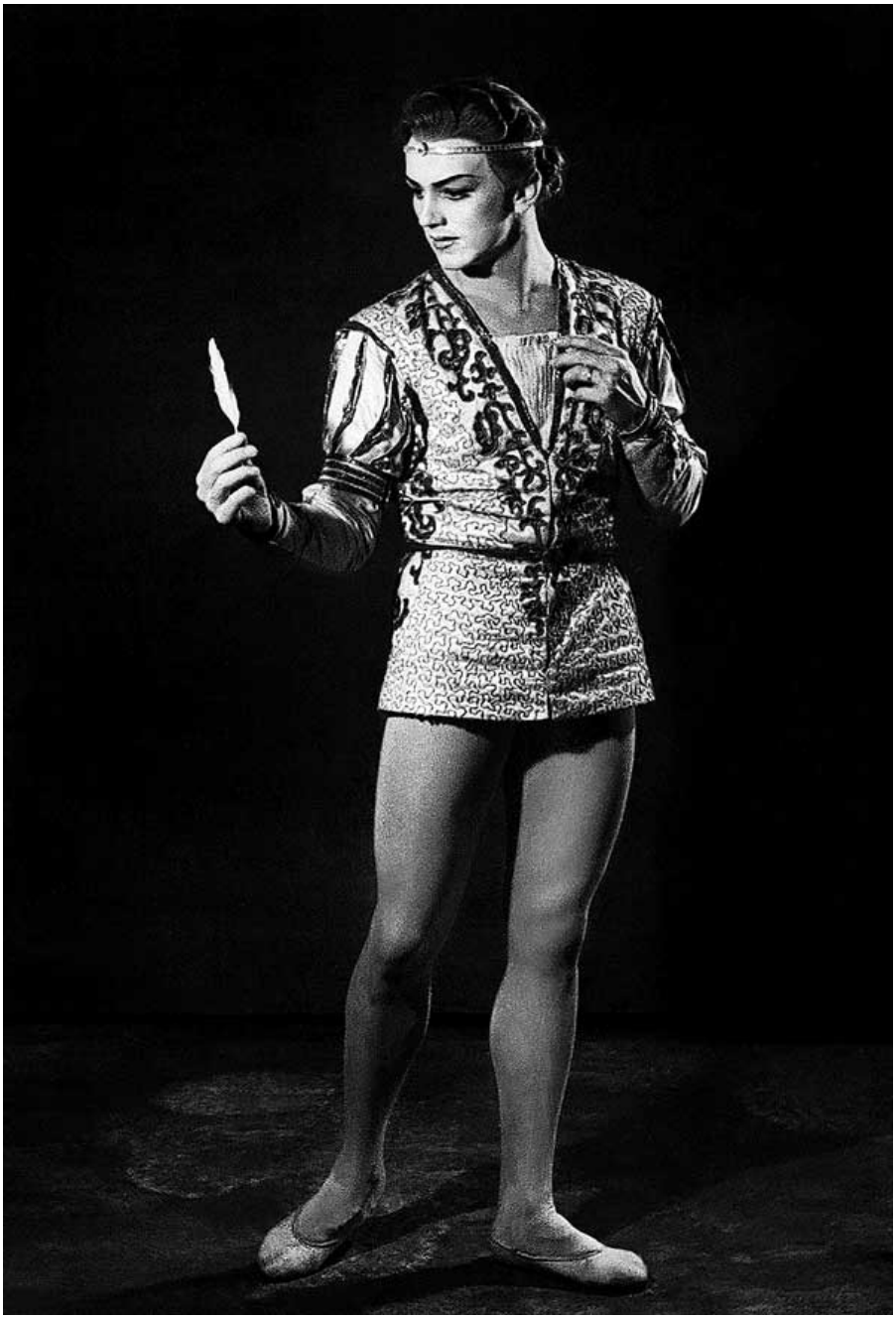
Михаил Лавровский – выдающийся танцовщик Большого театра, народный артист СССР, лауреат Ленинской премии. Партия Спартака. Государственный академический Большой театр

Марис Лиепа (1936–1989) – выдающийся танцовщик, балетмейстер, педагог, народный артист СССР, лауреат Ленинской премии. Красс в балете «Спартак»



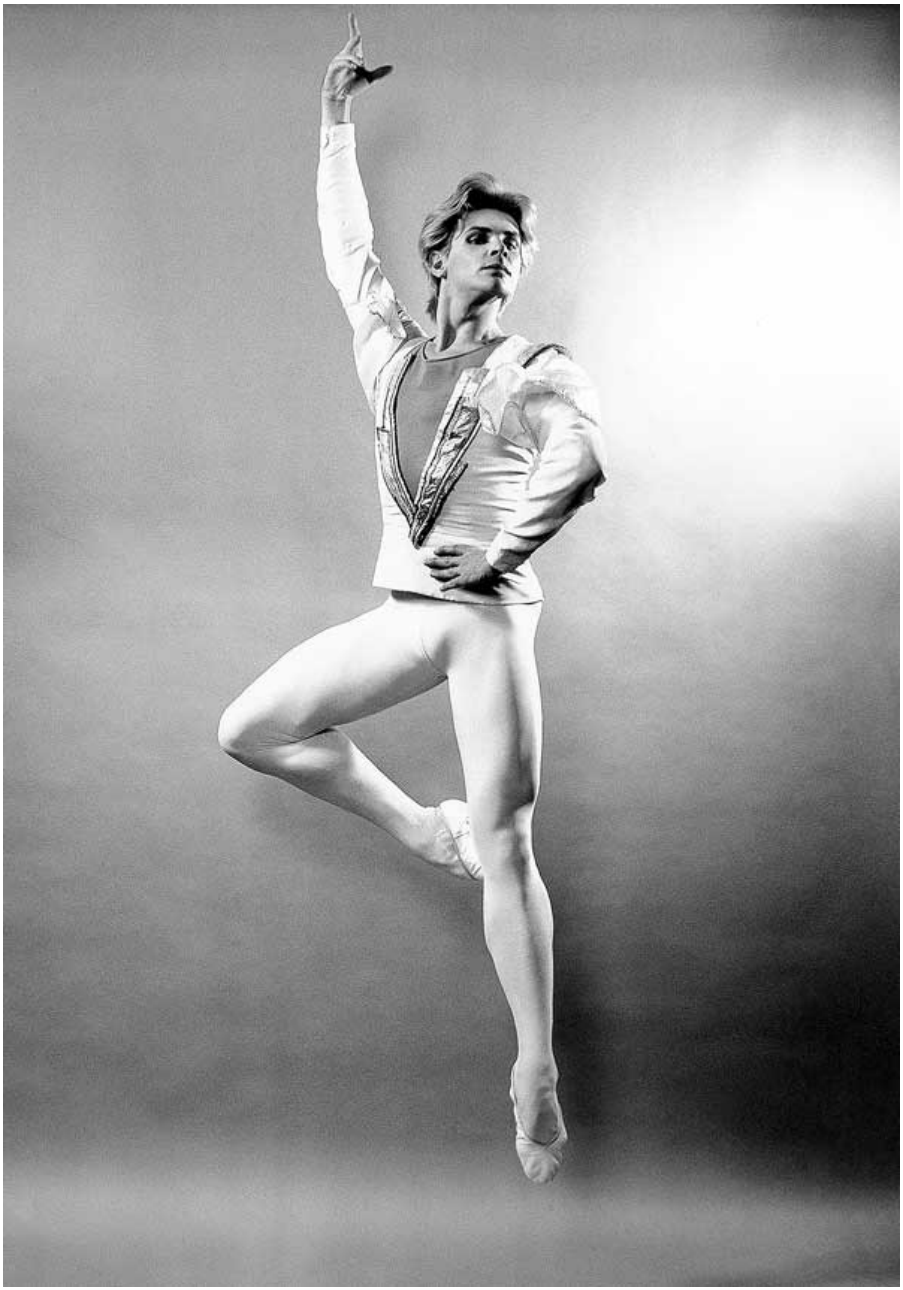
Марис Лиепа. Красс. «Спартак»

Марис Лиепа. Ферхад. «Легенда о любви»

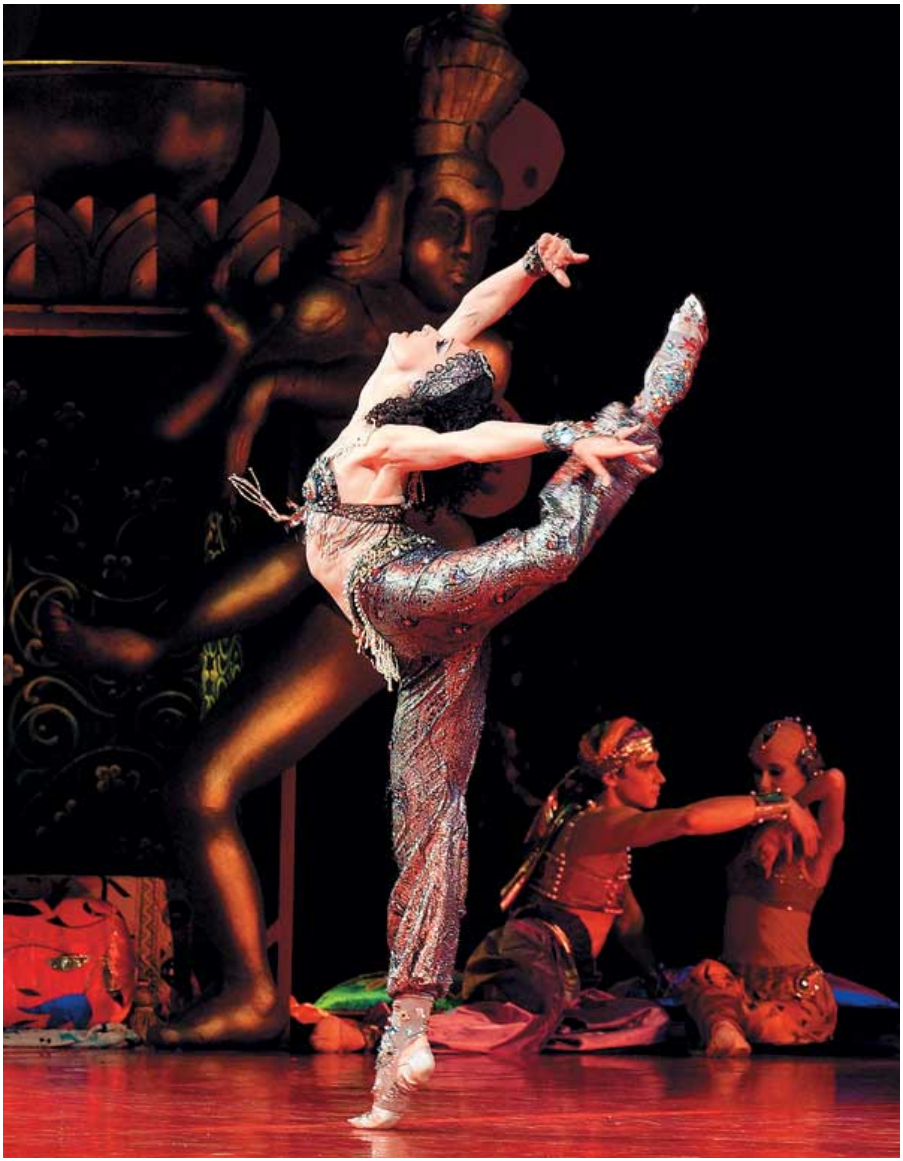


Марис Лиепа. Принц Зигфрид. «Лебединое озеро»

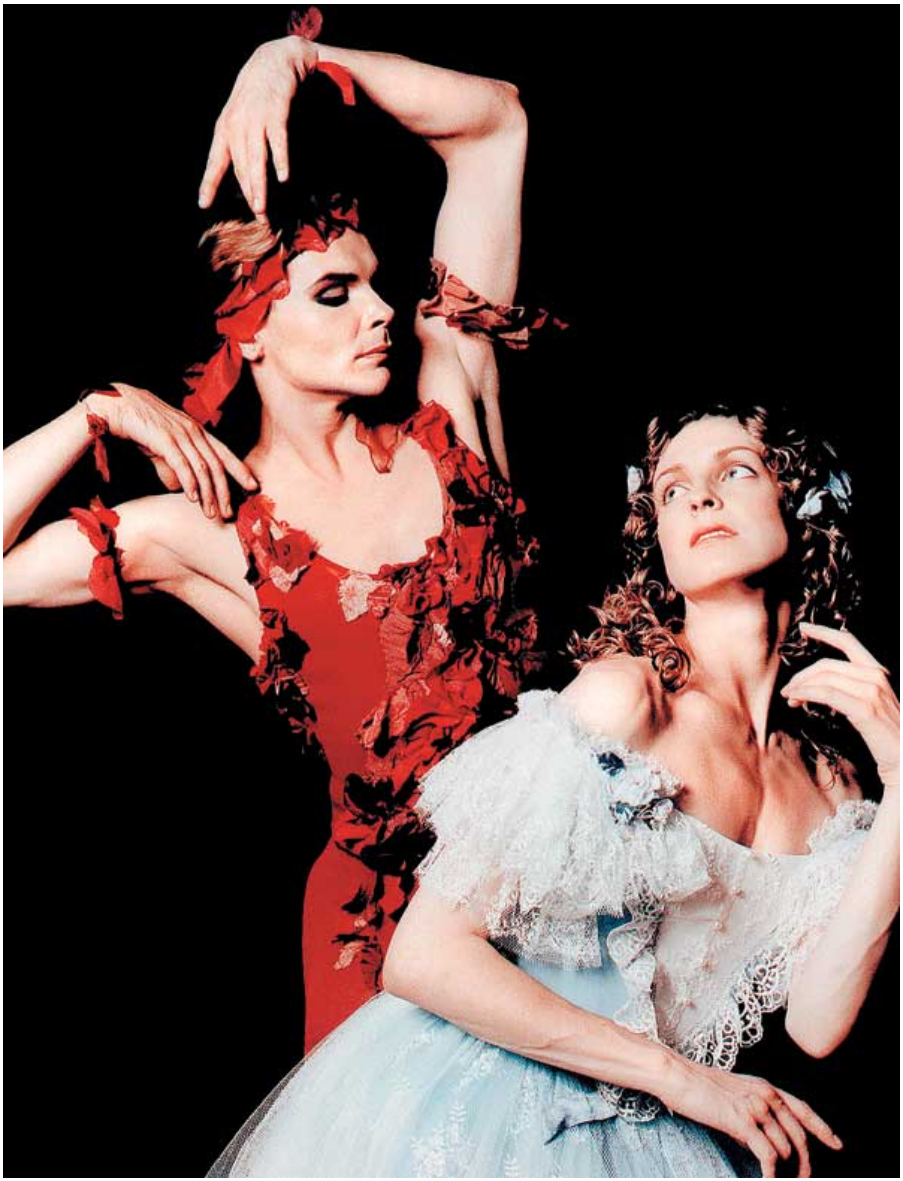
Марис Лиепа. Вакх. «Вальпургиева ночь»



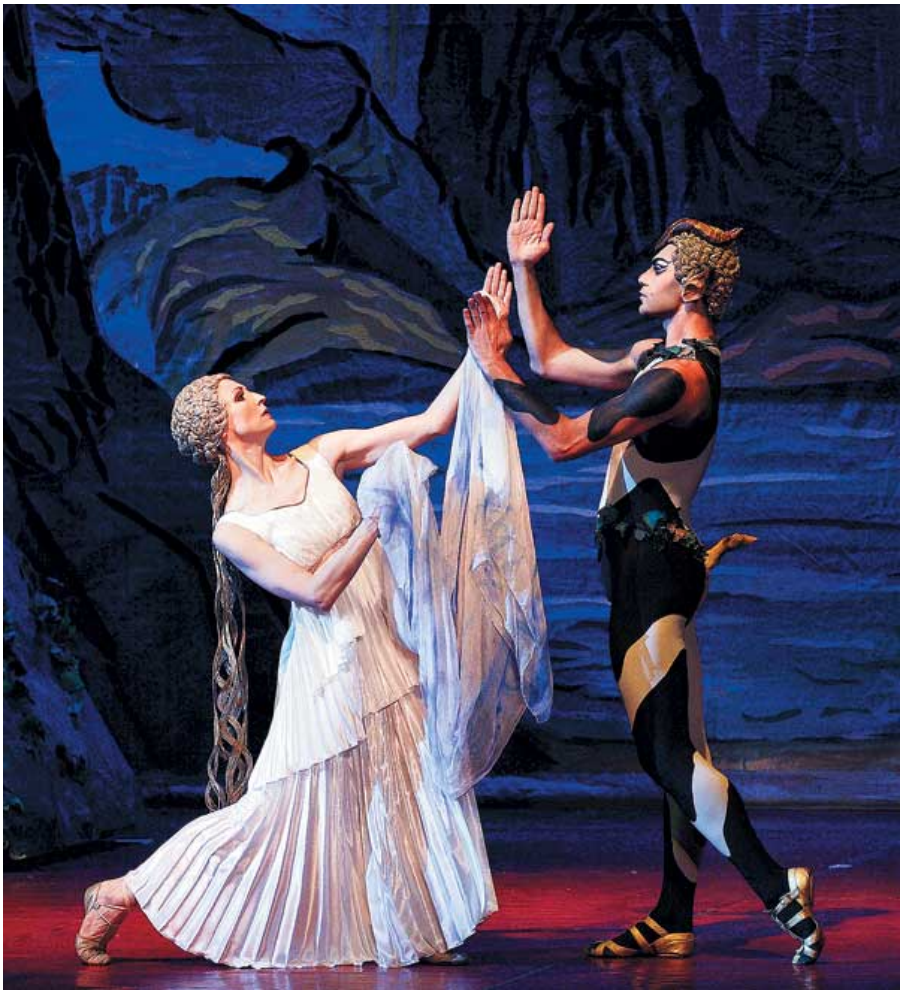
Андрис Лиепа – блистательный танцовщик, режиссер, продюсер. Народный артист России. Основатель Благотворительного фонда им. Мариса Лиепы. Жан де Бриен в балете «Раймонда»



Илзе Лиепа – российская балерина, актриса театра и кино. Народная артистка России, лауреат Государственной премии РФ, лауреат национальной театральной премии «Золотая маска». Партия Зобеиды в балете «Шехеразада»

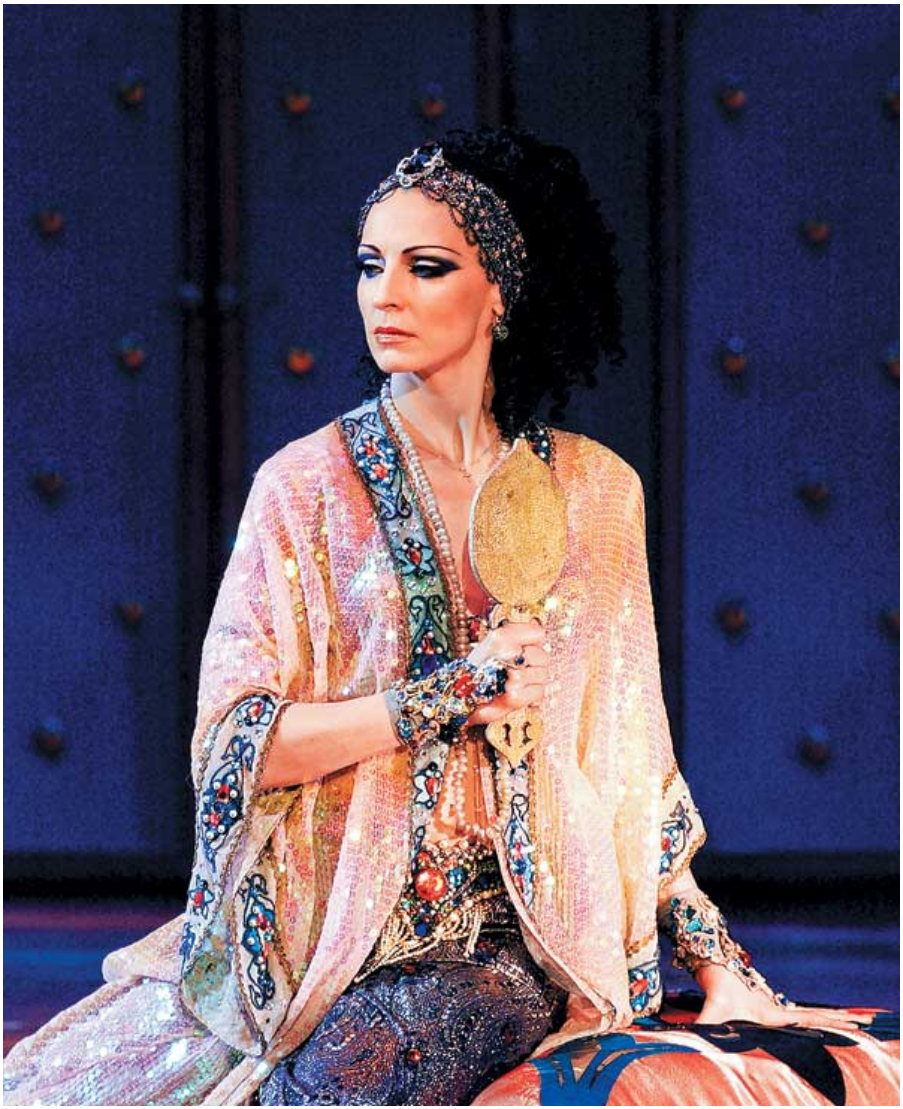


Илзе и Андрис Лиепа. «Видение розы»



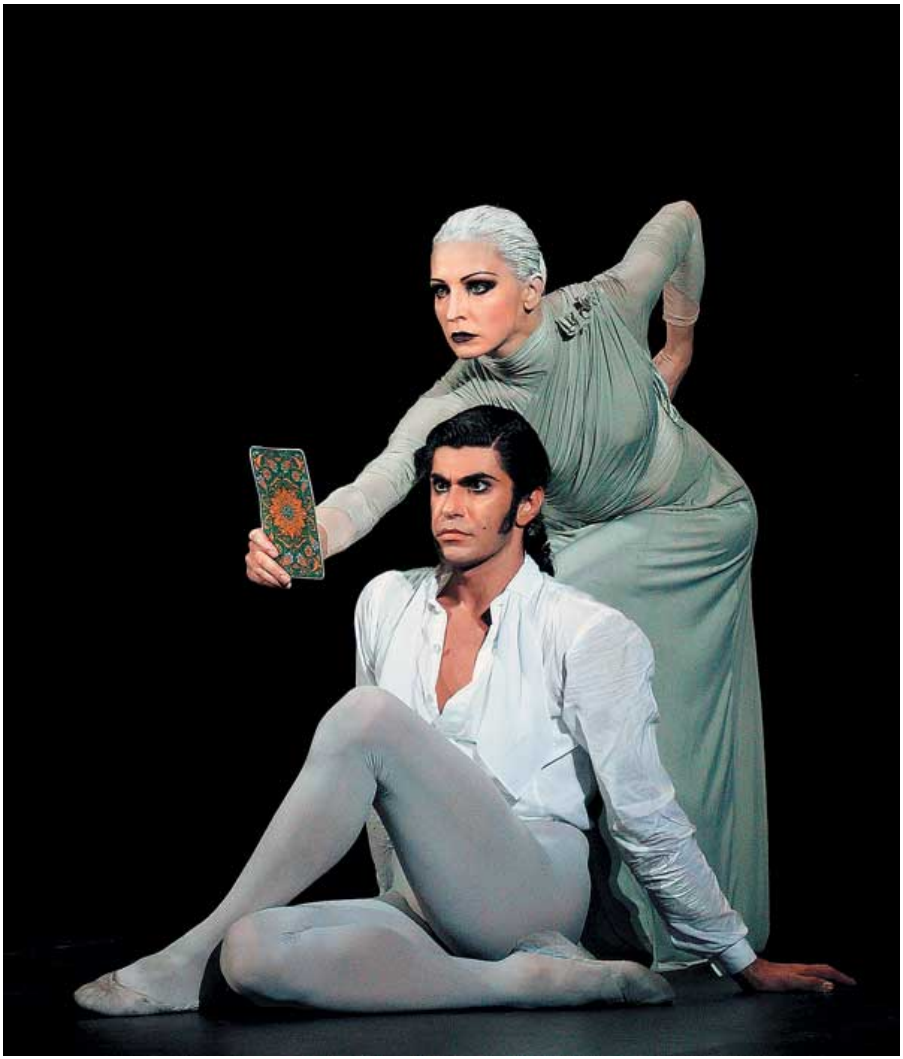
Николай Цискаридзе – блистательный танцовщик, премьер Большого театра в 1992–2013 годах, педагог, Народный артист России, дважды лауреат Государственной премии РФ, трижды лауреат театральной премии «Золотая маска». Илзе Лиепа и Николай Цискаридзе. «Послеполуденный отдых фавна»

Илзе Лиепа. Ида. «Клеопатра – Ида Рубинштейн»



Илзе Лиепа. Зобеида. «Шехеразада»

Илзе Лиепа. Графиня. «Пиковая дама»



Графиня – Илзе Лиепа, Германн – Николай Цискаридзе. Постановка – Ролан Пети

Илзе Лиепа. Богиня. «Синий бог»

Илзе Лиепа. «Половецкие пляски»

Андрис и Илзе Лиепа

notes

Примечания

1

Виллисы – героини II акта балета «Жизель», девушки, умершие до свадьбы, они выходят из могил ночью. И горе путнику, который попал в их сети.